Cahiers
Marguerite
DURAS

Duras féministe ?

nº 5 · 2025

Comment citer cet article ?

Luise Pappe, « “Mémoires déformantes, créatives” : du *Vice-consul* à *Son nom de Venise dans Calcutta désert* », *Cahiers Marguerite Duras*, 5, 2025, p. 287-315, [en ligne].
URL : https://dx.doi.org/10.54563/cahiers-duras.1060

SIMD
Société Internationale
Marguerite Duras

© Société internationale Marguerite Duras, 2025.
ISSN électronique : 2804-7338.

Conception graphique
Éditions Perret
www.editions-perret.com/recherche

Perret
Publications académiques

« Mémoires déformantes, créatives »

Du *Vice-consul* à *Son nom de Venise dans Calcutta désert*

En 1983, lors d'un entretien pour l'édition critique de ses films, Marguerite Duras affirme : « C'est *Son nom de Venise dans Calcutta désert* qui représente, pour moi, ce que j'ai fait de plus important au cinéma »[1]. Sept ans se sont écoulés depuis le tournage en 1976, Duras a entre-temps écrit et réalisé douze autres films et ne tournera plus qu'un seul film par la suite[2]. Dans le dossier de presse de *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, Duras explique la raison d'être de cette œuvre :

> il m'a semblé que ce qui avait été abordé dans INDIA SONG c'était l'envers d'une narration [d']INDIA SONG et que celle-ci n'avait pas été accomplie. Je parle de la narration à l'envers. […] Les lieux que j'ai montré[s] dans INDIA SONG commençaient seulement à être détruits, ils étaient déjà

1 Marguerite Duras, « Son nom de Venise : le cimetière anglais » [1983], *La Couleur des mots : entretiens avec Dominique Noguez autour de huit films*, Paris, Benoît Jacob, 2001, p. 106.

2 Il s'agit du long métrage *Les Enfants*, co-réalisé par Jean Marc Turine et Jean Mascolo (Benoît Jacob Vidéo, 1984).

> invraisemblables, on les disait inhabitables, mais en fait si on les regardait bien, ils n'étaient pas tellement inhabitables et à la rigueur on aurait pu y vivre. Dans SN [...] ces lieux sont définitivement inhabitables, l'engloutissement dans la mort et des lieux et des gens est filmé dans SN[3].

Créé à partir de la bande-son du film *India Song* (1975), *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976) évacue presque entièrement la présence d'acteurs et expose les salles délabrées d'un château en ruines. Le passage cité fait apparaître un paradoxe inhérent à ce projet, dans la mesure où ce qui est « filmé », c'est ce qui n'est plus, ce qui est englouti « dans la mort ». La création filmique réside dans la destruction même, il s'agit d'une « narration à l'envers », et la mise à distance initiée avec *India Song* se trouve ici achevée. Or, ce que cet extrait ne montre pas, c'est que l'entreprise de réécriture commence bien avant le film *India Song*. En effet, le corpus de cette réécriture constitue un sous-ensemble du cycle que la critique a appelé le « cycle indien »[4] : ce sous-ensemble est composé du roman *Le Vice-consul* (1966), de quatre œuvres intitulées *India Song*, à savoir un « texte théâtre film » (1973), une pièce radiophonique (1974), un film (1975), une chanson (1975), une autre chanson intitulée « Rumba des îles » (1975), ainsi que le film *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976)[5]. Ces œuvres sont étroitement

3 Marguerite Duras, [*Son nom de Venise dans Calcutta désert* : dossier de presse], IMEC, 76 DRS 29.15, f° 1 (voir la publication de ce texte sous le titre « Son nom de Venise dans Calcutta désert » par la cinéaste, in *Marguerite Duras* [1976], par Marguerite Duras, Jacques Lacan, Maurice Blanchot *et al.*, Paris, Albatros, « Ça-cinéma », nouv. éd. augm., 1979, p. 93-97).

4 Les autres œuvres du « cycle indien » qui précèdent *India Song* sont *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964), *L'Amour* (1971), le film *La Femme du Gange* (1972) et le livre du film paru en 1973 sous le titre *Nathalie Granger* suivi de *La Femme du Gange* (toutes les œuvres ont paru à Paris, chez Gallimard)

5 Pour faciliter la lecture, les éditions de référence des œuvres de Marguerite Duras qui forment notre corpus sont désignées par des sigles : VC = *Le Vice-consul* [1966], Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2002 ; IS ttf = *India Song* :

liées entre elles par le fait que chacune appartient à la même entreprise de réécriture, qui s'étend sur dix ans. En 1972, six ans après la publication du *Vice-consul*, Peter Hall, directeur du National Theatre de Londres, demande à Duras une adaptation scénique du roman, que celle-ci fournit en créant le « texte théâtre film » *India Song*[6]. Parce que la mise en scène londonienne n'a finalement pas lieu[7], Duras produit, à l'Atelier de création radiophonique de France Culture, le 11 avril 1974, une pièce radiophonique du même titre, littéralement assez

texte théâtre film [1973], Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 2006 ; IS radio = Marguerite Duras (scénario), Gaston Sylvestre (direction), Georges Peyrou (réalisation), *India Song* [théâtre radiophonique], France Culture, Atelier de création radiophonique, 12 nov. 1974, [en ligne], URL : https://www.audio-litterature.com/marguerite-duras-india-song/, consulté le 17 juin 2025 ; IS film = *India Song* [film], Sunchild Productions-Les Films Armorial, 1975 ; IS chanson = Carlos D'Alessio (composition), Marguerite Duras (paroles), Jeanne Moreau (interprétation), « India Song » [chanson], Polydor, 1975, [en ligne], URL : https://www.youtube.com/watch?v=IVqLP3WRyXE, consulté le 18 juin 2025 ; RI = Carlos D'Alessio (composition), Marguerite Duras (paroles et interprétation), Jeanne Moreau (interprétation), « Rumba des îles » [chanson], Polydor, 1975, [en ligne], URL : https://www.youtube.com/watch?v=BHiCvmFajhQ, consulté le 18 juin 2025 ; SN = *Son nom de Venise dans Calcutta désert* [film], Benoît Jacob Vidéo, 1976. Le scénario *Nuit noire Calcutta*, bien que qualifié par Duras de pré-texte du *Vice-consul*, constitue avant tout un témoignage du processus de rédaction du roman et non pas un texte dont *Le Vice-consul* serait la réélaboration (voir Sylvie Loignon, « Une traversée de la nuit ? *Nuit noire Calcutta*, aux marges du cycle indien », in *Marguerite Duras : marges et transgressions*, dir. par Anne Cousseau & Dominique Roussel-Denès, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2005, p. 27-34). Nous l'avons par conséquent exclu du corpus de notre étude.

6 Voir (IS ttf, p. 8). Pour une description détaillée de la genèse du corpus, voir les éditions procurées par Bernard Alazet et Florence de Chalonge, in Marguerite Duras, *Œuvres complètes* (désormais OC suivi de la tomaison), éd. par Gilles Philippe, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011.

7 L'adaptation a été commandée pour l'inauguration de la nouvelle salle du National Theatre, dont les travaux de construction prennent du retard. Quand, en octobre 1976, la salle est finalement terminée, ce n'est pas l'œuvre de Duras qui est jouée lors de l'inauguration (voir Florence de Chalonge, « Notice », in Marguerite Duras, *India song*, OC II, p. 1867).

proche du « texte théâtre film ». Cependant, l'écrivaine ne se contente pas de la pièce radiophonique et tourne, trois mois plus tard, le long métrage qui sera sélectionné hors compétition pour le Festival de Cannes de 1975. Si la production et la diffusion du film sont postérieures à celles de la pièce radiophonique et si la bande-son est en partie tirée de la pièce radiophonique[8], des sources manuscrites montrent que le travail pour le film commence au plus tard en avril 1974[9]. Celui-ci sera diffusé en 1975, et la même année, Duras en reprend deux des airs pour les enrichir d'un texte. La chanson auto-référentielle « India Song », interprétée par Jeanne Moreau, évoque l'histoire des « amants du Gange », tandis que la « Rumba des îles » consiste en un dialogue parlé entre Duras et Moreau, composé presque entièrement de répliques de la bande-son du film. Une année seulement après la sortie au cinéma d'*India Song*, Duras réutilise la bande-son pour créer *Son nom de Venise dans Calcutta désert*.

C'est à l'analyse de ce processus de réécriture qui n'a jamais été étudié dans sa totalité[10], que nous nous emploierons.

8 Michael Lonsdale, qui a prêté sa voix au vice-consul dans la pièce radiophonique et joue ce personnage dans le film, se souvient : « Marguerite était tellement contente de cet enregistrement, qu'elle l'a repris pour son film [...] » (Jean Cléder, « Entretien avec Michael Lonsdale », *Cahiers de l'Herne*, n° 86, « Marguerite Duras », dir. par Bernard Alazet & Christiane Blot-Labarrère, 2005, p. 272).

9 En effet, il existe un découpage des plans, de la main de Duras, renvoyant au lieu de tournage, daté du 15 avril 1974 (Marguerite Duras, [*India Song* : découpage des plans], IMEC, 76 DRS 19.23, f° 1).

10 Tandis que le passage du *Vice-consul* à *India Song : texte théâtre film* ainsi qu'aux films *India Song* et *Son nom de Venise dans Calcutta désert* a déjà été étudié plusieurs fois (voir par exemple Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *India Song, Son nom de Venise dans Calcutta désert*, Paris, L'Avant-Scène Cinéma, 1979 ; Florence de Chalonge, « Les Pléiades du *cycle indien* », *Roman 20-50*, Hors-série n° 2, « Marguerite Duras : *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul* et *India Song* », dir. par Florence de Chalonge, févr. 2006, p. 4-13 ; Mireille Raynal-Zougari, « "La tête comme une passoire" : l'oubli du texte par le film chez Marguerite Duras (*Son Nom de Venise*

Une étude stylistique, microstructurale, doublée d'une réflexion sur les dynamiques macrostructurales sous-jacentes au corpus, nous permettra de montrer que le processus de création inscrit dans le geste d'une *mise à distance*, tel que nous l'avons identifié dans la dernière œuvre du corpus, en constitue un dispositif central. Nous rencontrerons ce faisant plusieurs aspects fondamentaux et bien connus de l'écriture durassienne, comme l'ignorance, le silence et la destruction[11], des aspects dont nous montrerons la mise en jeu et en œuvre dans le processus de réécriture. Pour caractériser ce dispositif de création dont le principe poétique se lit dans cette mise à distance, l'expression de « [m]émoires déformantes,

dans Calcutta désert) », in *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, dir. par Christophe Meurée & Pierre Piret, Bruxelles-Berne, PIE-Peter Lang, « Marguerite Duras », 2009, p. 251-267), les chansons et la pièce radiophonique n'ont encore jamais fait l'objet d'une étude critique.

11 Voir Marie-Christine Lala, « Silence » ; Llewellyn Brown, « Détruire », in *Dictionnaire Marguerite Duras*, dir. par Bernard Alazet & Christiane Blot-Labarrère, Paris, Champion, « Dictionnaires & Références », 2020 ; mais aussi, sur l'ignorance : Susan D. Cohen, « From Omniscience to Ignorance: Voice and Narration in the Work of Marguerite Duras », in *Remains to be seen: Essays on Marguerite Duras*, dir. par Sanford Scribner Ames, New York-Berne, Peter Lang, 1988, p. 51-77 ; Eugénie Matthey-Jonais, « "Tout ce qu'on peut savoir quand on ne sait rien, je le sais" : expérience féminine du non-savoir dans *La Douleur* », *Cahiers Marguerite Duras*, n° 2, 2022, p. 51-67, [en ligne], URL : https://www.peren-revues.fr/cahiersmarguerite-duras/290, consulté le 12 déc. 2025 ; sur le silence et la destruction dans le cinéma durassien : Michelle Royer, *The Cinema of Marguerite Duras: Multisensoriality and Female Subjectivity*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2019 ; Catherine Dhavernas, « Cinema and the Destruction of the Text in the Work of Marguerite Duras », in *In the Dark Room: Marguerite Duras and Cinema*, dir. par Rosanna Maule & Julie Beaulieu, New York-Berne, Peter Lang, « New Studies in European Cinema », 2009, p. 87-112 ; Bernard Alazet, Le Navire Night *de Marguerite Duras : écrire l'effacement*, Lille, Presses universitaires de Lille, « Textes et perspectives », 1992. En effet, si notre étude, en raison de son objet, la réécriture du roman *Le Vice-consul*, se concentre sur un corpus restreint, il est important de souligner que ce dernier est en dialogue avec les autres œuvres durassiennes, écrites tout aussi bien que cinématographiques.

créatives », que Duras utilise à propos des voix 1 et 2 dans *India Song* (IS ttf, p. 10), s'est imposée à nous.

« Mémoires déformantes » : une mise à distance

Dans ce corpus durassien, nous sommes confrontés à une multiplication des voix et des regards. Les « [m]émoires » sont au pluriel, et cela non seulement au niveau de la réécriture, où chaque œuvre constitue une voix nouvelle, un regard nouveau par rapport à l'œuvre précédente, mais aussi au niveau de l'écriture, où la pluralité de voix et de narrateurs est de règle[12]. Or, il est intéressant de constater que cette multiplication des regards et des voix ne conduit pas à un savoir élargi par les différentes perspectives en jeu, mais au contraire à une mise à distance du savoir. Bien que, comme le dit Marie-Hélène Boblet[13], la question « comment savoir ? » soit un « *leitmotiv* » du corpus, chaque personnage veut savoir – l'histoire de la mendiante, du vice-consul, d'Anne-Marie Stretter et de ses amants, mais aussi simplement savoir, comme le montre cet emploi absolu du verbe : « À Calcutta on veut savoir » (VC, p. 75). Pourtant, on remarque dans ces œuvres une impossibilité d'accéder au savoir : « On ne sait rien en somme… – Rien » (IS ttf, p. 67). La mise à distance du savoir devient certes plus évidente au fil de la réécriture, mais elle n'en est pas moins présente dès la première œuvre du corpus, *Le Vice-consul*. Le narrateur intradiégétique, Peter Morgan, en est la

12 Voir à ce sujet Florence de Chalonge, « L'un et le multiple : personnage et récit dans *Le Vice-consul* de Marguerite Duras », in *Solitude et communauté dans le roman*, dir. par Anne Tomiche & Danielle Perrot-Corpet, 2021 [en ligne], URL : https://sflgc.org/acte/chalonge-florence-de-lun-et-le-multiple-personnage-et-recit-dans-le-vice-consul/, consulté le 5 déc. 2025 ; Marie-Hélène Boblet, « Poétique de la voix : du *Vice-consul* à *India Song* », *Roman 20-50*, Hors-série n° 2, *op. cit.*, p. 77-91.

13 *Ibid.*, p. 86.

manifestation la plus visible, puisqu'il échoue à raconter l'histoire de la mendiante, qu'il avait entreprise comme une condition expresse pour que « son ignorance cesse » (VC, p. 29)[14]. Le personnage de Charles Rossett constitue un autre cas du même phénomène, articulé en creux. Nouvellement arrivé à Calcutta, et seul personnage dont nous connaissions de façon plus détaillée les pensées, Rossett est le personnage le plus proche des lecteurs[15]. Il est présent dans la plupart des scènes, et si ses prises de parole sont moins nombreuses que celles du vice-consul, sa voix est souvent entendue comme une voix seconde, intriquée à celle du narrateur au moyen du discours indirect libre. Or, son foyer de perception, qui semble fiable au début, s'avère trompeur, puisque sa mémoire apparaît comme « déformante ». En effet, ce qui est présenté comme une observation objective se révèle faux[16] et Rossett glisse de plus en plus vers une forme de folie, qui lui insuffle des images fausses, voire violentes, comme le fantasme de tuer Anne-Marie Stretter (VC, p. 203). Cette *basso continuo* influence la perception des lecteurs sans qu'ils s'en aperçoivent nécessairement – ainsi, le personnage de Rossett représente donc un moteur fondamental de la mise à distance du savoir.

Confrontés à une multiplicité de voix sans fondement,

14 Marie-Hélène Boblet montre que, par ce procédé de mise en abyme de l'écriture, Duras « reme[t] en question cette dynamique du saisissement, de la compréhension qui est la modalité cognitive privilégiée par le discours logique de l'Occident » (*loc. cit.*) et « dénonce les moyens traditionnels du compte rendu, de l'explication » (*ibid.*, p. 89). Peter Morgan représente l'écrivain que Duras ne veut pas être, l'autorité narrative que Duras rejette. Voir à ce sujet Hubert Nyssen & Marguerite Duras, « Marguerite Duras : un silence peuplé de phrases », in *Les Voies de l'écriture*, éd. par Hubert Nyssen, Paris, Mercure de France, 1969, p. 133.

15 En effet, selon Duras, Charles Rossett est « celui qui arrivait dans le livre comme un lecteur » (Marguerite Duras, « Flaubert c'est… » [1982], *Le Monde extérieur : Outside 2*, éd. par Christiane Blot-Labarrère, OC IV, 2014, p. 931).

16 Voir par exemple (VC, p. 168), où Rossett « voit » que le vice-consul n'a pas essayé de dormir, ce qui n'est pas vrai.

sinon peu fiables, les lecteurs-auditeurs-spectateurs se trouvent eux aussi en proie à l'ignorance. Ainsi, dans le « texte théâtre film », les voix 1 et 2, qui nous initient au monde des « amants du Gange », sont des « mémoires déformantes » qui « délirent la plupart du temps » (IS ttf, p. 11), et même la voix didascalique, traditionnellement associée à la fonction d'indication de régie, fait preuve d'ignorance : « On ne sait pas » (IS ttf, p. 15, p. 107)[17]. Dans le théâtre radiophonique, un grand nombre de ces didascalies, qu'on pourrait croire destinées à la mise en scène et donc confinées au « texte théâtre film », ne disparaissent pas, mais se confondent avec la voix des personnages et ne font ainsi qu'accroître le sentiment d'incertitude. Et tandis que la chanson *India Song* parle d'« elle », de « son nom oublié » (IS chanson, l. 9-10), sans expliciter l'identité de cette femme mystérieuse, l'air de la « Rumba des îles » nous confronte à un dialogue hors contexte, où des réponses fragmentaires, difficiles à interpréter, alternent avec une multitude de questions, témoignant d'une inquiétude profonde qui contraste avec la légèreté suggérée par la mélodie. Le film *India Song*, lui, fait naître des images qui se succèdent sans lien apparent et auxquelles se superpose une multitude de voix dont l'origine reste incertaine. L'ignorance des spectateurs, accentuée par la dissociation entre son et image, souvent analysée par la critique[18], atteindra son zénith

17 Pour une analyse de cette voix très particulière d'*India song* « texte théâtre film », qui s'intercale souvent entre les différentes répliques et se situe à mi-chemin entre la didascalie et la narration, voir par exemple Sylvie Blum-Reid, « The Voice-Over in *India Song* by Marguerite Duras », in *Marguerite Duras Lives On*, dir. par Janine Ricouart, Lanham (Md), University Press of America, 1998, p. 39-47 ; Sylvia Williams, « Marguerite Duras' *India Song : texte théâtre film* », *Australian Journal of French Studies*, n° 23, p. 277-289.

18 Voir par exemple Florence de Chalonge, « "La Région des voix" : énonciation verbale et narration chez Duras », in *Écrire, réécrire : bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, dir. par Bernard Alazet, Paris-Caen, Lettres modernes-Minard, 2002, p. 131-157 ; Marie-Hélène Boblet, « Poétique de la voix : du *Vice-consul* à *India Song* », art. cité ; Michèle Druon, « La "maladie

dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, où les voix retentissent dans les salles vides d'un château abandonné.

En analysant ce corpus, on remarque que l'impossibilité de savoir est corrélée à une impossibilité de dire. Les personnages se caractérisent par leur difficulté à s'exprimer : des hésitations et des points de suspension ponctuent l'ensemble des textes. Au niveau stylistique on remarque de nombreuses phrases très courtes, paratactiques, ainsi qu'un vocabulaire restreint, caractérisé par quelques expressions récurrentes comme « les tennis déserts » ou « elle reste ». Au cours de la réécriture, le texte devient toujours plus fragmentaire. Si, dès le roman, on note des mots isolés par des alinéas, comme « Calcutta » (VC, p. 71), ces « figures du manque et de la rupture », comme les appelle Michel Collot en se référant au film *Le Navire Night* (1979)[19], augmentent dans le passage du roman au « texte théâtre film », où même les répliques sont divisées en paragraphes[20]. Que cette fragmentation du texte soit liée à une mise à distance de la parole se confirme à l'analyse des manuscrits et des dactylogrammes du « texte théâtre film », dans la mesure où Duras insère souvent des alinéas là où, auparavant, elle avait prévu la didascalie « *(temps)* »[21].

---

de la mort" du sujet dans *India Song* : une allégorie postmoderne », *L'Esprit créateur*, XXX, n° 1, 1990, p. 86-96. Pour une analyse de cette dissociation entre corps et voix dans d'autres films durassiens, voir par exemple Didier Coureau, « *Les Mains négatives*, *Césarée*, *Aurélia Steiner* : la voix sans visage », in *Marguerite Duras : le cinéma*, dir. par Jean Cléder, Paris, Lettres modernes Minard, « Études cinématographiques », 2014, p. 117-135 ; Chiara Quaranta, « Impossible Encounters : Marguerite Duras's *Le Navire Night* », *Iconoclasm in European Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2023, p. 115-135.

19 Michel Collot, « D'une voix qui donne à voir : un poème cinématographique de Marguerite Duras (*Le Navire Night*) », in *Marguerite Duras : la tentation du poétique*, dir. par Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002, p. 67.

20 Voir par exemple (IS ttf, p. 38-39).

21 Voir par exemple Marguerite Duras, [*India Song* : copie pour impression],

Plus généralement, les dactylogrammes du « texte théâtre film » révèlent un travail considérable sur le silence. De nombreux alinéas sont ajoutés et la didascalie « *Silence* » est fréquemment insérée[22] – ce que reflète la version imprimée. Or, c'est dans le passage au théâtre radiophonique, aux films et aux chansons, que le silence, l'absence de discours, l'emporte définitivement sur la parole. Ainsi, dans les deux chansons, la parole n'occupe qu'une très petite portion du temps total de l'enregistrement et n'est introduite qu'après environ 35 secondes strictement instrumentales. En analysant le théâtre radiophonique, on remarque non seulement que les silences, indiqués par des alinéas ou figurant dans des indications didascaliques du « texte théâtre film », ont été maintenus, mais aussi que de nombreuses phrases ont été encadrées de silences supplémentaires. En témoigne cet exemple, où les voix *off* et la voix didascalique décrivent le vice-consul et Michael Richardson :

[voix 2] oui ↑
(4″)
[voix didascalique] l'homme s'éloigne ↓ (.) on le voit de dos (.) prendre lentement l'allée qui mène vers les tennis déserts ↓
(4″)
[voix 1] l'autre homme qui dort ↑
(3″) (IS radio, 27:32-28:01)[23].

Dans la bande-son des films, l'absence de parole devient encore plus marquée, comme le montre cette réplique de la voix 2 :

(8″) écoutez (2″) des pêcheurs du Gange ↓ (17″) quelle nuit (3″) quelle chaleur ↓ (2″) entière ↓ (2″) mortelle ↓ (8″) (IS film, 22:03-22:50).

IMEC, 76 DRS 19.19, f° 52.

22 Voir par exemple Marguerite Duras, [*Indiana's Song* : manuscrit 1re version], IMEC, 76 DRS 19.18, f° 11-15.

23 Nous nous référons à la convention de transcription de Véronique Traverso (*L'Analyse des conversations* [1993], Paris, Armand Colin, 2009).

42 des 47 secondes de ce dernier extrait sont vouées au silence – ce qui est d'autant plus remarquable que le plan est fixe : on voit Anne-Marie Stretter et Michael Richardson, allongés par terre, et un deuxième homme qui apparaît derrière eux, alors qu'aucune musique ne constitue un arrière-plan sonore. Dans la scène analogue de *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, les spectateurs sont donc véritablement jetés dans un silence absolu, dans la mesure où les personnages ont disparu d'un écran qui ne montre plus que la façade d'un palais dans la pénombre.

La mise à distance du savoir et du langage va de pair avec une désincarnation des personnages qui augmente d'œuvre en œuvre. Dans le « texte théâtre film », l'introduction des voix 1 à 4 renvoie au passé l'histoire racontée dans *Le Vice-consul*. En effet, selon la version portée par ces voix qui encadrent la réception à l'ambassade de France de l'acte II, les « amants du Gange » sont désormais morts. De plus, dans cette œuvre, la parole se trouve dissociée du corps, ce qu'on perçoit principalement dans la qualification de ces voix, « intangibles, inaccessibles » (IS ttf, p. 14)[24], mais aussi dans le fait que « sur scène, rigoureusement, aucun mot ne sera prononcé » (IS ttf, p. 58). À cet égard, la création d'une pièce radiophonique et de deux chansons est particulièrement intéressante, dans la mesure où les auditeurs y sont par définition confrontés à des voix désincarnées. Dans la même optique, la désincarnation et la mise au passé constituent un nœud central de l'air « India Song » :

24 Il est cependant intéressant de signaler quelques traces d'une corporalité des voix (cf. IS ttf, par exemple p. 16, « Comme vous êtes pâle… », et p. 31, « Comme vous êtes belle *habillée de blanc*… »).

Toi qui parleras d'elle
Maintenant disparue
Toi qui me parles d'elle
De son corps effacé
De ses nuits, de nos nuits
De ce désir-là
De ce désir mort (IS chanson, l. 16-22).

Le corps est « effacé », le désir est « mort », et « elle » est « [m]aintenant disparue ». Dans le film de 1975, la dissociation entre l'image et le son fait que nous entendons les personnages converser tout en les découvrant sur l'écran, mais sans pour autant les voir parler, leurs bouches demeurant fermées. Paradoxalement, l'exposition des corps ne diminue en rien le principe de la désincarnation, au contraire : c'est à travers cette exposition des corps dissociés de leurs voix, inimaginable dans la vie réelle, que le film devient une véritable mise en scène de la désincarnation. Le dossier de presse de *Son nom de Venise dans Calcutta désert,* que nous avons cité en introduction, montre que, avec ce film, le processus de désincarnation est achevé. Les voix retentissent dans les salles délabrées et vides du château, où l'obscurité, les miroirs brisés et les fenêtres ternies confortent encore la mise à distance[25].

Le renoncement à incarner des voix, plus éclatant d'œuvre en œuvre, est corrélé à une mise en crise de la représentation. Si le geste de narration est mis en évidence dès le début du *Vice-consul*, par l'incise « écrit Peter Morgan » (VC, p. 9), les œuvres successives usent de procédés qui visent à dénoncer l'écart indélébile entre réalité et fiction. Dans le « texte théâtre film », l'usage fréquent de la locution conjonctive

25 Pour une analyse du mouvement destructeur dans deux films durassiens qui précèdent ceux de notre corpus, à savoir *Jaune le soleil* (1972) et *Détruire dit-elle* (1969), voir Luc Chessel, « Tout casser », in *Filmer dit-elle : le cinéma de Marguerite Duras*, dir. par Thierry Lounas, Paris, Capricci, 2014, p. 10-27.

« comme si »[26] ou de didascalies telles que « *(comme lu)* » (IS ttf, p. 15, p. 36, p. 120) exposent cette distance, tandis que les commentaires sur les références géographiques « fausses » (IS ttf, p. 9) et sur la localité font ressortir l'acte de mise en scène : « C'est toujours le même lieu. Il devient un salon du *Prince of Wales* » (IS ttf, p. 123). Au sujet de la pièce radiophonique, quelques documents sonores montrent comment Duras a activement cherché une expression désincarnée, peu naturelle. En effet, l'écrivaine et Michael Lonsdale s'essaient à différents tons pour fixer la voix du vice-consul, qui doit être, selon Duras, « impersonnelle (.) fausse »[27], « quelque chose de (2") pas possible quoi »[28]. Dans le film *India Song*, cette mise à nu du processus créatif aboutit à ce que Duras appelle le « "dépeuplement" de l'acteur » :

> J'ai même parlé du « dépeuplement » de l'acteur. Et je crois qu'il y a un dépeuplement général, dans *India Song*. Personne n'est tout à fait là, là où je l'ai mis. Il y a quelque chose d'« en allé », constamment, chez tous. C'est une grande dimension du film. Ça nous sort beaucoup de ces films congestifs où les gens font des efforts pour être présents, en vain[29].

La désincarnation touche donc aussi les acteurs, qui n'incarnent plus les personnages dans le sens traditionnel et, par conséquent, semblent absents, distants de leur rôle. Ce « dépeuplement » est confirmé par Lonsdale : « On sortait de la psychologie. Ça n'avait rien à voir avec ce qu'on faisait

26 Par exemple, pour l'air d'*India Song* : « comme s'il était joué loin du lieu présent » (IS ttf, p. 13).

27 Isabelle Lassalle, « Aux origines radiophoniques d'India Song (1/2) », *France Culture*, 24 févr. 2006 [en ligne], URL : https://www.radiofrance.fr/franceculture/aux-origines-radiophoniques-d-india-song-1-2-6765085, consulté le 18 juin 2025.

28 Marguerite Duras, *Le Ravissement de la parole* [1997], dir. par Jean Marc Turine, INA-Radio France, 2003, 35:14-35:17.

29 Marguerite Duras, « India Song : la couleur des mots », *La Couleur des mots*, *op. cit.*, p. 81.

d'habitude… »[30]. Les personnages ne peuvent être incarnés, comme le souligne Duras en parlant du cinéma en général : « *La misère, l'immense misère du cinéma mondial, c'est de croire que les gens sont représentables. Qu'on peut représenter des héros de romans. Des héros de l'Histoire* »[31]. *Son nom de Venise dans Calcutta désert* évacue tous les acteurs, seules restent quatre femmes immobiles qui apparaissent dans les dernières minutes du film, regardant dans le vide et assises comme si elles étaient elles-mêmes spectatrices. En effet, Duras explique qu'« [e]lles sont venues voir leur consœur, notre sœur Anne-Marie Stretter, mourir […], elles vont la voir mourir dans une intelligence commune »[32]. Dès lors que leur « consœur », Anne-Marie Stretter, n'est plus représentée, celles qui la regardent sont réduites à n'en être que le dernier reflet humain.

À la différence de Peter Morgan, le narrateur intradiégétique du *Vice-consul*, Duras narratrice ne nie pas l'impossibilité de rendre compte de la réalité en faisant de la littérature, mais elle la rend au contraire présente en sourdine dans tout le corpus. Dès lors, le début de la chanson « India Song » semble s'adresser non seulement à elle-même, mais aussi à toutes les œuvres du corpus :

> Chanson,
> Toi qui ne veux rien dire (IS chanson, l. 1-2).

Cette suite d'œuvres met en scène leur propre échec, ce que confirme Duras à propos du film *India Song* : « *India Song*, c'est peut-être, oui, la mise en échec de toute reconstitution. S'il y a réussite d'*India Song*, il ne peut s'agir que de

30 Jean Cléder, « Entretien avec Michael Lonsdale », art. cité, p. 279.

31 Marguerite Duras, « India Song : la couleur des mots », *La Couleur des mots*, *op. cit.*, p. 82.

32 Marguerite Duras, « Son nom de Venise dans Calcutta désert », in *Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 96.

la mise en œuvre d'un projet d'échec. Aboutissement qui me remplit d'espoir »[33].

« Mémoires créatives » : une vision étendue

Il s'agit maintenant de montrer que, dans la mise à distance, ce moteur central du processus de réécriture, une nouvelle vision se crée. À la mise en crise de la représentation se conjoint en effet une affirmation de la fiction. Alors qu'il est impossible de rendre compte de la réalité, la fiction ouvre un espace nouveau, susceptible de donner corps à ce qui n'existe pas. À cet égard, il est intéressant de noter que, dans *Le Vice-consul*, le cœur de la conversation entre Anne-Marie Stretter et le vice-consul relative à son intention de crier s'articule autour de la locution conjonctive « comme si », marqueur de fictionnalité :

> – Je vais faire *comme s'il était possible de rester avec vous ce soir ici*, dit le vice-consul de Lahore.
> – Vous n'avez aucune chance.
> – Aucune ?
> – Aucune. Vous pouvez quand même faire *comme si vous en aviez une*.
> – Que vont-ils faire ?
> – Vous chasser.
> – Je vais faire *comme s'il était possible que vous me reteniez* (VC, p. 144, nous soulignons).

À relire cet échange émerge l'impression selon laquelle tout l'enjeu des cris du vice-consul réside dans ce *faire comme si*, dans l'acte de faire semblant, de conférer une matérialité à ce qui n'a pas de réalité concrète :

> – Pourquoi faisons-nous cela ?
> – Pour que quelque chose ait eu lieu.

33 Marguerite Duras, « Notes sur India Song », in *Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 22.

– Entre vous et moi ?
– Oui, entre nous (VC, p. 144).

En effet, paradoxalement, cette suite de *faire comme si* octroie une existence, bien que virtuelle et en réalité déjà gagée[34], à un événement qui aurait réuni Anne-Marie Stretter et le vice-consul. On voit bien ici comment le pouvoir de la fiction est affirmé dans son exposition même, en ceci que cette dernière se résume à un jeu, à une comédie.

D'une manière analogue, à travers le processus de désincarnation, les personnages ne sont pas seulement mis à distance : leur individualité semble abolie au profit d'un universel. Cette universalité se repère de façon explicite au fil des œuvres. Ainsi, dans *Le Vice-consul*, Anne-Marie Stretter est décrite comme une femme « vers qui vont toutes les vagues de toutes les douleurs » (VC, p. 120) et elle constate elle-même la disparition de son individualité dans une manifestation hypothétique de la douleur : « Je pleure sans raison que je pourrais vous dire, c'est comme une peine qui me traverse, il faut bien que quelqu'un pleure, c'est comme si c'était moi » (VC, p. 198). De même, le vice-consul est défini comme l'incarnation de la colère, au sens absolu : « Cet homme, c'est la colère et la voici, nous la voyons » (VC, p. 146). Comme l'indique Duras à Xavière Gauthier : « on ne peut pas être le vice-consul – ou il n'aurait jamais vécu. Alors, il est fait de pièces et de morceaux, du désespoir de tous »[35].

Paradoxalement, dans le « texte théâtre film », le renvoi au passé de l'histoire des « amants du Gange » renforce encore la valeur universelle de cette dernière, capable de d'excéder son cadre spatio-temporel. Si l'introduction des voix 1 à 4 « fai[t] basculer le récit dans l'oubli », c'est « pour le laisser à

34 Voir Florence de Chalonge, « Les Pléiades du *cycle indien* », art. cité, p. 11-12.

35 Marguerite Duras & Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 172.

la disposition d'autres mémoires que celle de l'auteur » (IS ttf, p. 10). Les voix anonymes, « [m]émoires déformantes, créatives » (IS ttf, p. 10), en se remémorant l'histoire, la font revivre, s'y identifient, et la voix 1 finit même par s'y « perdre » (IS ttf, p. 12). L'histoire, « révolue, *légendaire* », devient « MODÈLE » (IS ttf, p. 12), elle dépasse les frontières métadiégétiques, jusqu'à atteindre les lecteurs-spectateurs[36]. Par le simple fait de rappeler la position du *nous*, qui est celle des spectateurs, l'extrait suivant établit une équivalence entre « la jeune fille de S. Thala » qu'est Lola Valérie Stein et les lecteurs-spectateurs que nous sommes :

> VOIX 1
> Que voulait la jeune fille de S. Thala ?
> VOIX 2
> LES SUIVRE
> LES VOIR
> LES AMANTS DU GANGE : LES VOIR.
> *Silence*.
> C'est ce que nous, nous faisons : VOIR. (IS ttf, p. 38)

Cette équivalence est fondamentale, d'autant plus si l'on rappelle que l'acte de voir « LES AMANTS DU GANGE » constitue la scène originelle de tout le cycle indien et la cause du « ravissement » de Lol V. Stein[37]. Tout comme Lol, les spectateurs peuvent donc être ravis par le regard et, tout comme la voix 1, ils courent « le risque de se "perdre" dans l'histoire » (IS ttf, p. 12), ainsi qu'en témoigne Charles Rossett dans *Le Vice-consul*, lui aussi de plus en plus « ravi », atteint par la folie, et dont nous avons montré ci-dessus la proximité avec les lecteurs.

---

36 Voir Jean Cléder, « De la littérature au cinéma : une esthétique de l'indifférence », *Cahiers de l'Herne*, n° 86, « Marguerite Duras », *op. cit.*, p. 209-219 ; Florence de Chalonge, « Les Pléiades du *cycle indien* », art. cité.

37 Voir Christiane Blot-Labarrère, *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, « Les contemporains », 1992, p. 143.

Dans les œuvres sonores et cinématographiques du corpus, le son et l'image renforcent donc encore le contact entre les deux mondes. En même temps, on note comment, dans les deux films, la dimension mémorielle, qui fait coexister différentes temporalités, est accentuée[38]. D'abord, on remarque dans *India Song* la présence de voix du futur qui surgissent à plusieurs reprises pendant la réception. Ainsi, une voix de femme énonce au passé un propos qui, dans le « texte théâtre film » (IS ttf, p. 71-72) était au présent : « Des roses arrivaient chaque jour du Népal (2") elle les distribuait (.) à la fin du bal ↓ » (IS film, 35:00-35:10). Ensuite, les prises de l'intérieur de l'ambassade, monde encore vivant dans *India Song*, alternent avec des prises de la façade délabrée du château en ruines qui sera au centre de *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. De même, à travers un autel commémoratif érigé autour d'une photo, *India Song* fait coexister Anne-Marie Stretter vivante avec une version morte du personnage, comme l'indique un dactylogramme du découpage des plans : « En partant de l'endroit où il était près du piano le JA [Jeune Attaché] a découvert le portrait d'AMS [Anne-Marie Stretter] morte. (photo n° 2, G.P. face) Lointaine »[39]. Dans ce film tout comme dans les autres œuvres qui succèdent au roman, l'histoire des « amants du Gange », racontée dans *Le Vice-consul*, semble émerger du passé à travers ce que Duras appelle la « mémoire du lieu », des souvenirs inscrits « dans

38 Au sujet de la mémoire dans le film *India Song*, voir récemment Midori Ogawa, « Politique des voix : Straub, Huillet et Duras », *Cahiers Marguerite Duras*, n° 2, 2022, p. 195-210, [en ligne], URL : https://www.peren-revues.fr/cahiersmargueriteduras/376, consulté le 11 avr. 2025. Pour l'importance de la mémoire dans d'autres films durassiens, voir par exemple Maïté Snauwaert, *Duras et le cinéma*, Paris, Les Nouvelles Éditions Place, « Le cinéma des poètes », 2018 ; *In the Dark Room: Marguerite Duras and Cinema*, dir. par Rosanna Maule & Julie Beaulieu, *op. cit.* ; *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*, dir. par Christophe Meurée & Pierre Piret, *op. cit.*

39 Marguerite Duras, [*India Song* : découpage des plans], *op. cit.*, f° 20.

tous les lieux », à disposition de ceux qui s'y trouvent et qui sont perméables à cette ouverture au passé :

> la mémoire pour moi est une chose répandue dans tous les lieux [...], c'est très rare que je me promène dans mon jardin, à la campagne, ou ici, sur la plage, sans que je revive certaines choses très, enfin incommensurablement lointaines. Ça m'arrive par bouffées comme ça. Et je me dis que ce sont les lieux qui la recèlent, cette mémoire... [...] que si on n'offrait pas de résistance culturelle ou sociale, voyez, on y serait perméable[40].

Dans notre corpus, cette « mémoire du lieu » trouve son point culminant, une fois de plus, dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Au fur et à mesure que la caméra découvre les salles délabrées, les voix reviennent, les « mémoires » surgissent du château en ruines. C'est ce qu'observe Bruno Nuytten, le directeur de la photographie du film, quand il dit qu'« une table, une pierre, un sol, enfin tout, pouvait raconter quelque chose » et que « la caméra était comme un explorateur de l'inconscient d'une histoire, d'une histoire qu'on avait déjà racontée »[41]. Confrontés à ces objets découverts par les explorations de la caméra, les spectateurs participent eux aussi à cette mémoire du lieu, devenant la

40 Marguerite Duras & Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras* [1977], Paris, Minuit, « Double », 2012, p. 96. Dans le film *La Femme du Gange*, l'existence de la mémoire du lieu est explicitée pour les voix 1 et 2, congénères des voix 1 à 4 d'*India Song* (cf. IS ttf, p. 10). Ainsi, la voix 1 observe : « Quelquefois aussi, je me souviens de choses que je n'ai pas connues » et la voix 2 confirme : « Moi aussi, il me vient quelquefois une autre mémoire... » (Marguerite Duras, *La Femme du Gange*, OC II, p. 1453).

41 Marguerite Duras, « Son nom de Venise : le cimetière anglais », *La Couleur des mots*, *op. cit.*, p. 117-118. Le film *Césarée*, que Duras tourne en 1979 et qui est lui aussi construit à partir d'une voix qui parle sur des images sans personnages, contient un témoignage littéraire très explicite de la mémoire du lieu : « dans cette poussière (2") on voit encore (3") on lit encore la pensée (3") des gens de Césarée (3") le tracé des rues (.) des peuples de Césarée » (Marguerite Duras, *Césarée*, Les Films du Losange, 1979, 5:28-5:48). Voir Anne Cousseau, « Architectures poétiques », in *Marguerite Duras : la tentation du poétique*, *op. cit.*, p. 31-43.

« chambre d'écho » (IS ttf, p. 57) des voix et remplissant les salles vides avec leur imagination [42].

Comme le dit Duras en parlant de la mémoire du lieu, ce n'est qu'en se libérant du savoir acquis, des idées reçues, qu'on peut parvenir à la perméabilité favorisant l'accès à des connaissances d'un ordre nouveau. Ainsi, de même que la désincarnation élargit les perspectives, l'ignorance des personnages, transmise aux lecteurs par la confusion des points de vue, devient le point de départ vers un au-delà des vérités admises. Omniprésentes dans le corpus, les questions s'avèrent plus importantes que les réponses, qui, elles, constituent une fin nécessairement réductrice. Duras elle-même ne cesse de souligner l'importance de l'ignorance dans son processus créatif en général : « L'ignorance est le point de départ de mon travail. Si je suis omnisciente je n'écris pas. C'est dans l'ignorance, dans l'incapacité de saisir que j'écris » [43]. Le corpus de réécriture qui fait l'objet de notre analyse montre que, de l'écriture déformée en fragments et réduite au silence, naît un autre langage, capable d'exprimer un savoir nouveau. Si Marie-Annick Gervais-Zaninger souligne l'« absence d'ancrage des descriptions » [44] dans l'écriture durassienne, on peut constater dans notre corpus que, par leur indétermination, ces dernières ne se cantonnent plus à un usage unique. En témoigne cette citation de Duras : « Ce n'est pas la peine

42 Voir Mary Noonan, « Auditory Perception and Auditory Imagination in the Late Plays of Marguerite Duras », in *Marguerite Duras : un théâtre de voix / A Theatre of Voices*, dir. par Mary Noonan & Joëlle Pagès-Pindon, Leyde – Boston, Brill, 2018, p. 21-39.

43 « Ignorance is the starting point of my work. If I am omniscient I don't write. It is in ignorance, in the impossibility of grasping that I write » (cité dans Susan D. Cohen, « From Omniscience to Ignorance », art. cité, p. 51, nous traduisons).

44 Marie-Annick Gervais-Zaninger, « (D)écrire dit-elle : le geste descriptif chez Duras », *La Revue des Lettres modernes*, série « Duras » n° 5, « Marguerite Duras, paysages », dir. par Anne Cousseau, 2017, p. 74.

d'aller à Calcutta, à Melbourne ou à Vancouver, tout est dans les Yvelines, à Neauphle. Tout est partout »[45]. C'est *Le Vice-consul* que Duras choisit comme exemple pour décrire cette méthode d'écriture :

> Dépeindre un caractère en son entier, comme faisait Balzac, est révolu. J'estime que la description d'un *signe*, d'une partie seulement d'un être humain, ou d'une situation, ou d'un événement (et il y a là un profond rapport de ressemblance avec la peinture abstraite) est beaucoup plus frappante qu'une description complète. Par exemple dans *Le Vice-Consul*, pour décrire Calcutta, je me suis servie de signes très précis : le palmier, le laurier rose, la lèpre. Je n'ai pas du tout décrit Calcutta minutieusement, j'ai prélevé certains signes ou objets (quatre ou cinq) et ils m'ont révélé la ville… J'appelle cette méthode qu'est la mienne descriptions par touches de couleurs[46].

Les objets se résument à des signes abstraits, leur signification s'amplifie en conséquence. Dans le roman, on trouve ce qu'on pourrait appeler une mise en œuvre littéraire de ce passage :

> Le vice-consul à Lahore regarde Calcutta, les fumées, le Gange, les arroseuses, celle qui dort. […] Il s'est rasé, c'est chose faite, il retourne une nouvelle fois sur le balcon de sa résidence, regarde une nouvelle fois la pierre et les palmes, les arroseuses, la femme qui dort, les agglomérats de lépreux sur la rive, les pèlerins, ceci qui est Calcutta ou Lahore, palmes, lèpre et lumière crépusculaire (VC, p. 32).

Cette description de Calcutta dans la perspective du vice-consul se crée à partir d'une simple accumulation d'éléments juxtaposés, qui aboutit à une identification des deux villes, Calcutta et Lahore.

Or, si l'épure syntaxique et lexicale des phrases étend le champ de signification des mots, qui dépasse la désignation d'entités concrètes, elle met également en place une communication largement implicite. Dans les dialogues

45 Marguerite Duras, « Le repérage », *Les Yeux verts* [1980], OC III, 2014, p. 723.

46 Bettina L. Knapp, « Interviews avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin », *The French Review*, vol. XLIV, n° 4, 1971, p. 655.

romanesques entre le vice-consul et Anne-Marie Stretter, ceux-ci acceptent l'impossibilité de dire, dans la mesure où la possibilité d'être compris l'un de l'autre se joue là où les mots font défaut. Ainsi, le vice-consul constate :

> j'ai l'impression que si j'essayais de vous dire ce que j'aimerais arriver à vous dire, tout s'en irait en poussière… – il tremble –, les mots pour vous dire, à vous, les mots… de moi… pour vous dire à vous, ils n'existent pas. Je me tromperais, j'emploierais ceux… pour dire autre chose… une chose arrivée à un autre… (VC, p. 125).

Anne-Marie Stretter n'incite pas le vice-consul à dire ce qui, pour elle aussi, ne serait qu'une façon de couvrir ce qui ne peut être exprimé : « Elle ne fait pas comme l'autre femme, elle n'écarte pas la tête pour voir le visage. Elle ne demande pas, ne reprend pas, n'invite pas à continuer » (*ibid*.). La fin de leur échange montre que cette acceptation du silence n'est pas une négation stérile de tout savoir, mais qu'elle donne lieu au contraire à une compréhension mutuelle, à un savoir plus vaste :

> – J'aperçois le côté inévitable de Lahore, dit-elle. Je l'apercevais déjà hier mais je ne le savais pas.
> C'est tout. Ils se taisent longtemps (VC, p. 128).

Dans le « texte théâtre film », cette compréhension, qui se niche dans l'impossibilité même de dire, est formulée avec clarté :

> V.-CONSUL : Je n'avais pas besoin de vous inviter à danser pour vous connaître. Et vous le savez.
> A.-M. S. : Je le sais.
>
> *Temps*.
>
> V.-CONSUL : Il est tout à fait inutile qu'on aille plus loin vous et moi. *(Rire bref, terrible.)* Nous n'avons rien à nous dire. Nous sommes les mêmes.
>
> *Temps*.
>
> A.-M. S. : Je crois ce que vous venez de dire (IS ttf, p. 97-98).

Le vice-consul et Anne-Marie Stretter se comprennent sans avoir à se parler : « Nous n'avons rien à nous dire ».

En assumant l'insuffisance de la parole[47], Anne-Marie Stretter et le vice-consul inventent une nouvelle façon de communiquer. Or, ce nouveau langage, qui se déploie en creux, par le biais du non-dit, ne se fonde pas exclusivement sur le silence. Ainsi, on remarque le pouvoir énonciatif des cris et des sanglots du vice-consul. Dans le « texte théâtre film », leur force est soulignée dans la mesure où ils sont indiqués comme le « seul bruit directement entendu » (IS ttf, p. 48). Ce sont des « [c]ris de désespoir. Déchirants, obscènes » (IS ttf, p. 50), qui confèrent une qualité quasi physique à la douleur du vice-consul. Dans le passage au théâtre radiophonique et aux films, l'introduction de la dimension sonore montre à quel point les cris et les sanglots charrient une expressivité hyperbolique, qui touche directement les auditeurs-spectateurs et qui réside beaucoup plus dans le volume et la modulation de la voix que dans le sens des paroles énoncées.

Si les cris du vice-consul expriment ce que la parole échoue à dire, il en va de même pour le chant de la mendiante, qui, en « langue inconnue » (*IS ttf*, p. 22), exprime sa gaieté, mais aussi sa folie[48]. Ce chant s'inscrit dans l'isotopie de la musique, omniprésente dans le corpus, dont deux œuvres sont des chansons. Contrairement au langage, la communication par la musique est purement connotative. Cette capacité à dire sans dire se ressent de manière exemplaire dans le texte de la chanson « India Song », où l'ignorance ne constitue, une fois de plus, qu'un point de départ :

47 À ce sujet, voir aussi les silences fréquents des deux personnages : p. ex. (VC, p. 82-83, p. 107, p. 182).

48 On pourrait aussi analyser à cet égard les pleurs d'Anne-Marie Stretter.

Chanson,
Toi qui ne veux rien dire
Toi qui me parles d'elle
Et toi qui me dis tout (IS chanson, l. 1-4).

Le paradoxe selon lequel la chanson, d'un côté, « ne veu[t] rien dire » et, de l'autre, « di[t] tout », se résout grâce à l'idée que la musique autorise une communication par-delà le langage. Comme le dit Jean-Christophe Marti, la musique « échappe moins au temps qu'elle ne le crée, dans ses possibilités multiples de temporalités »[49]. Comme les autres réécritures, les deux airs sont eux aussi des « [m]émoires déformantes, créatives » de l'histoire des « amants du Gange » ; ils constituent une nouvelle façon de raconter cette dernière, « fond[a]nt le récit dans plusieurs dimensions intenses dont aucune – présent, passé, futur – ne supplante les autres »[50]. Le texte de la chanson « India Song » donne à voir comment la musique permet la coexistence de temporalités réputées incompossibles. Ainsi, la chanson parle d'« elle », « [m]aintenant disparue » (l. 17), « [d]e son corps effacé » (l. 19), et ce pont entre présent et passé est souligné par la présence des différents temps associés au verbe « parler » : « Toi qui me parles d'elle » (p. ex. l. 3), « Toi qui me parlais d'elle » (l. 7), « Toi qui me parleras d'elle » (l. 16).

Or, la musique comme médium d'une communication élargie traverse le corpus entier. Dès *Le Vice-consul*, on note l'importance de la musique pour les personnages principaux, renforcée par une musicalité sur le plan stylistique, inhérente au rythme crée par les répétitions. Comme le dit Duras :

---

49 Jean-Christophe Marti, « Marguerite Duras : temps musical et temps de l'écriture », *Cahiers de l'Herne*, *op. cit.*, p. 291-292.

50 *Ibid.*, p. 292. Voir aussi Isabelle Perreault, « Critique de la raison et écriture de la "réson" : éthique et poétique de l'écoute chez Marguerite Duras », *Cahiers Marguerite Duras*, n° 2, 2022, p. 69-90, [en ligne], URL : https://www.peren-revues.fr/cahiersmargueriteduras/302, consulté le 19 sept. 2025.

« Dans *Le Vice-consul*, j'ai cherché une syntaxe musicale »[51]. Le titre *India Song*, choisi pour quatre œuvres du corpus, annonce l'importance de la musique aux niveaux thématique et stylistique. L'air d'*India Song* constitue le fil rouge de ces œuvres, qui surplombe le récit et en conjoint les différents niveaux narratifs ; le dialogue des voix 1 et 2 est par ailleurs identifié à plusieurs reprises à un chant, comme dans ce passage : « Les voix entrelacées, d'une douceur culminante, vont chanter la légende d'Anne-Marie Stretter » (IS ttf, p. 40). De plus, le « sens musical » est le premier aspect sur lequel Duras insiste dans le « texte théâtre film » : « Les noms des villes, des fleuves, des États, des mers de l'Inde ont, avant tout, [...] un sens musical » (IS ttf, p. 9). Dans la pièce radiophonique et dans les deux films, la puissance de la musique est décuplée. La musique y prend le relais de la parole et Duras en divulgue le rôle-clé : « c'est la première fois dans *India Song* que (2") que je me (.) sers de la musique (2") pour (.) construire l'économie de mon film »[52]. La musique, en tant qu'accompagnement, « tout à fait haïssable »[53], passe au premier plan, autour duquel s'organisent l'image et les voix.

Dans les films, l'image devient elle aussi une façon de communiquer autrement, une nouvelle « mémoire » de l'histoire des « amants du Gange »[54]. Si la rupture entre image et voix,

51 Hubert Nyssen, « Marguerite Duras : un silence peuplé de phrases », entretien cité, p. 131. Pour la musique dans *Le Vice-consul*, voir par exemple Christiane Blot-Labarrère, « Chants, cris et pleurs, musique, silence ou le langage-solitude dans *Le Vice-consul* », in *Lectures de Duras :* Le Ravissement de Lol V. Stein*,* Le Vice-consul*,* India Song, dir. par Bruno Blanckeman, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 199-212.

52 *Le Ravissement de la parole*, dir. par Jean Marc Turine, *op. cit.*, 36:16-36:25.

53 *Ibid*., 36:50-37:01.

54 À l'exemple des deux courts métrages *Aurélia Steiner (Melbourne)* et *Aurélia Steiner (Vancouver)* et en se référant à Georges Didi-Huberman (*Images malgré tout*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2003) aussi bien qu'aux notions deleuziennes d'« image-temps » et d'« image-mouvement » (Gilles Deleuze,

présente dans les films, sert à mettre à nu l'illusion de réalité, elle écarte en même temps le risque que « [l]e cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire »[55]. C'est dans cette rupture même qu'est délivre un nouveau message, dans la mesure où, si l'image dit une chose et le son une autre, leur corrélation crée un entre-deux significatif. L'intérieur vide et sombre montré dans *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, qui, à première vue, ne laisse voir aucune trace de l'histoire des « amants du Gange », fait le lit de ce processus d'extension de la signification. En effet, les images du château en ruines deviennent une métaphore de l'histoire racontée et, à travers l'association de l'image et du son, Duras « [é]voqu[e] ce qu'il est impossible de montrer », pour reprendre l'analyse de *Navire Night* de Collot[56]. Ainsi, quand on entend des cris et qu'apparaît soudainement une fenêtre trouée (SN, 1:19:59), cette fenêtre rappelle « le crime de Lahore » (IS ttf, p. 50), le vice-consul qui « tirait la nuit sur les jardins de Shalimar… » (IS ttf, p. 63). De même, quand une voix dit d'Anne-Marie Stretter qu'« elle était arrivée tard à ce bal (2") au milieu de la nuit (3") habillée de noir » (SN, 6:23-6:32) et en même temps, l'image nous montre un bout de cheminée noire par terre, de la taille d'un être humain, ce dernier devenant une métaphore funeste du personnage.

Cinéma, t. I : *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, « Critique », 1983 ; t. II : *L'Image-temps*, Paris, Minuit, « Critique », 1985), Midori Ogawa montre de manière très pertinente comment, chez Duras, « la pensée en image renouvelle notre passé, en impliquant le présent qui agit sur nos expériences sensorielles et intellectuelles » (Midori Ogawa, « Destin de l'image selon Didi-Huberman, Pic et Duras », *Littera*, n° 6, 2021, p. 28).

55 Marguerite Duras, « Textes de présentation : deuxième projet », *Le Camion* suivi de *Entretien avec Michelle Porte*, Paris, Minuit, 1977, p. 75.

56 Michel Collot, « D'une voix qui donne à voir », *La Tentation du poétique*, *op. cit.*, p. 56. Pour l'analyse d'un phénomène similaire dans les courts métrages dédiés à Aurélia Steiner, voir Midori Ogawa, « Destin de l'image selon Didi-Huberman, Pic et Duras » (art. cité, p. 31).

Duras elle-même le souligne : « Une cheminée par terre en quatre morceaux, ça n'a rien à voir avec la cheminée entière. Ça devient autre chose, un corps ou autre chose »[57]. Dans un processus qui rapproche le film de la poésie, les objets sont déformés, rendus non reconnaissables, jusqu'à s'ouvrir à de nouveaux sens, à de nouvelles existences.

⁂

L'analyse de cette vaste entreprise de réécriture, animé par une force de destruction dont naît une nouvelle création, nous a permis de voir à l'œuvre un moteur central de l'écriture durassienne, notamment cinématographique, à savoir la recherche de l'expression là où elle n'est pas, dans sa propre absence[58]. Il s'agit pour Duras de créer une « narration à l'envers »[59]. De cette manière, l'adaptation d'un texte au cinéma correspond à un mouvement qui est exactement contraire à ce qu'on pourrait attendre : en passant du texte à l'image, l'écrivaine revient, paradoxalement, vers l'écriture. Pour elle, c'est le cinéma qui semble le plus écrit, ce qui apparaît clairement dans cet extrait d'un entretien de 1976 sur le film qui précède *India Song*, à savoir *La Femme du Gange*[60] :

57 Marguerite Duras, « Son nom de Venise : le cimetière anglais », *La Couleur des mots*, *op. cit.*, p. 114.

58 Pour une analyse des rapports entre littérature et cinéma dans d'autres œuvres cinématographiques de Duras que celles du corpus, voir par exemple *Le Cinéma de Marguerite Duras : l'autre scène du littéraire ?*, dir. par Caroline Proulx & Sylvano Santini, Bruxelles-Berne, PIE-Peter Lang, « Marguerite Duras », 2015 ; Sémir Badir, « Des films plus littéraires : Duras, Truffaut, Van Sant », in *Littérature et cinéma : la culture visuelle en partage*, dir. par Ludovic Cortade & Guillaume Soulez, New York – Berne, Peter Lang, « Film Cultures », 2021, p. 167-177 ; Jean Cléder, « Le cinéma au passage », *Roman 20-50*, « Marguerite Duras : *Le Ravissement de Lol V. Stein*, *Le Vice-consul* et *India Song* », *op. cit.*, p. 49-63.

59 Marguerite Duras, [*Son nom de Venise dans Calcutta désert :* dossier de presse], IMEC, 76 DRS 29.15, f° 1.

60 Marguerite Duras, *La Femme du Gange*, Benoît Jacob Vidéo, 1974.

> C'est aussi comme si tout était écrit, comme si *La Femme du Gange* faisait un texte, mais qu'il fallait décrypter. Tandis qu[e les personnages] marchent au bord de la mer, c'est écrit, c'est écrit, mais moi, je n'en ai pris qu'une part, voyez-vous, quand j'ai écrit vraiment *La Femme du Gange* ou *L'Amour*. Tandis que, dans le film, c'est totalement écrit, même les moments de déambulation silencieuse sont des moments écrits, peut-être pas lisibles, mais écrits. Alors que, dans l'écriture, à proprement parler, il n'y a qu'une partie de cet écrit-là qui passe, comme si on ne pouvait écrire complètement qu'en dépassant, bien sûr, le langage, ou l'écriture proprement dite.
>
> La mer est complètement écrite pour moi. C'est comme des pages, voyez, des pages pleines, vides à force d'être pleines, illisibles à force d'être écrites, d'être pleines d'écriture[61].

Le cinéma permet d'enregistrer au moyen d'images une écriture inscrite à même le monde, qu'il faut décrypter et dont le texte ne peut prendre « qu'une part », « comme si on ne pouvait écrire complètement qu'en dépassant, bien sûr, le langage, ou l'écriture proprement dite ». Or, si l'image est écrite, le texte est, à l'inverse, « porteur infini d'images »[62] et, comme nous l'avons vu, touche à la peinture abstraite. Dès lors, le texte donne accès à des images que le film ne peut transmettre, quand les images du film font surgir une dimension du texte que celui-ci ne peut exprimer[63], à l'instar de ce qui se joue dans le célèbre passage

61 Marguerite Duras & Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 90-91.

62 Marguerite Duras, « Textes de présentation : deuxième projet », *Le Camion*, *op. cit.*, p. 75.

63 Voir à ce sujet Alice Delmotte-Halter, qui analyse le rapport entre l'écriture et le cinéma en adoptant la perspective de l'anthropologie symbolique (Alice Delmotte-Halter, « Duras, textes ou cinéma : un seul creusement dans le signifiant », in *Le Cinéma de Marguerite Duras : l'autre scène du littéraire ?*, *op. cit.*, p. 31-50), mais aussi Gilles Deleuze, qui souligne l'émergence, dans le cinéma moderne, du « rapport non-totalisable » entre ce qu'il appelle « l'image sonore », à savoir la bande-son, et « l'image visuelle » : « C'est un ré-enchaînement perpétuel. La parole atteint à sa propre limite qui la sépare du visuel ; mais le visuel atteint à sa propre limite qui le sépare du sonore. Or chacun, atteignant à sa propre limite qui le sépare de l'autre, découvre

du *Ravissement de Lol V. Stein* sur le « mot-absence », le « mot-trou » :

> Ç'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner. Immense, sans fin, un gong vide, il aurait retenu ceux qui voulaient partir, il les aurait convaincus de l'impossible, il les aurait assourdis à tout autre vocable que lui-même, en une fois il les aurait nommés, eux, l'avenir et l'instant[64].

Ce mot est en même temps le vide et l'immensité, il est un trou « creusé en son centre d'un trou » et donc impossible par définition. En même temps, son existence virtuelle est rendue concrète par sa dimension sonore : « On n'aurait pas pu le dire mais on aurait pu le faire résonner ». En cherchant l'expression dans son absence, en creux, la réécriture constitutive de notre corpus tend elle aussi vers ce « mot-trou », vers l'expression de l'indicible. À travers la mise à distance, qui est en même temps la source d'une vision élargie et d'un nouveau langage, le corpus « fai[t] résonner » cet indicible.

Luise Pappe
Université de Berne
luise.pappe@unibe.ch

ainsi la limite commune qui les rapporte l'un à l'autre sous le rapport incommensurable d'une coupure irrationnelle, l'endroit et l'envers, le dehors et le dedans » (Gilles Deleuze, *Cinéma*, t. II : *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 364).

64 Marguerite Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964, p. 48.