

Recherches en Langue et Littérature Françaises
Revue de la Faculté des Lettres
Année 7, N° 11

Littérature et cinéma :
***L'Amant* de Duras vu par Annaud**

Françoise Paulet Dubois

Docteure en littérature française

Groupe de recherche « Théorie de la littérature et

littérature comparée », Université d'Almería (Espagne)

Résumé

Après une brève introduction sur les rapports entre littérature et cinéma, et entre Marguerite Duras et ces deux arts, j'analyserai l'adaptation audiovisuelle par Jean-Jacques Annaud du récit littéraire *L'Amant* de Marguerite Duras. Dans les deux œuvres j'examinerai les cadres historique, géographique et social, les personnages (leur caractérisation et les relations qu'ils établissent entre eux : amoureuses, familiales ou sociales), la notion de temps et les dialogues. Les conclusions montreront que la transposition d'Annaud est une traduction fidèle de l'esprit du texte et des indications scéniques de Duras.

Mots-clés: littérature, adaptation cinématographique, *L'Amant*, Duras, Annaud.

تاریخ وصول: ۹۲/۳/۱۷ تأیید نهایی: ۹۲/۸/۱۶

E-mail : pauletfranc@yahoo.fr

Noguez affirme que *les arts sont souvent sauvés par des gens qui ne sont pas du métier. Sans eux, les musiciens, les peintres, les poètes qui s'y sont aventurés, le cinéma aurait eu cent fois l'occasion de mal tourner*¹. En effet, et bien qu'il existe entre littérature et cinéma un malentendu fondamental puisque la première utilise le langage et que le second est un langage en soi, la filiation entre ces deux arts est évidente ; elle implique des rapports pas toujours harmonieux mais donne lieu à des métissages, des enrichissements mutuels ou aussi des appauvrissements divers. Malgré leur désir d'innovation, les cinéastes ne peuvent ignorer des siècles de culture littéraire et, inversement, le septième art fascine de nombreux romanciers et les pousse à chercher des voies nouvelles, parfois même à s'installer derrière une caméra pour mettre en images ce qu'ils ont à dire : on ne peut nier les interactions entre le pouvoir des mots et la mise en images. L'écrivain Robbe-Grillet, par exemple, partagé entre l'idée que tirer un film d'un roman est une erreur, et l'attrait du montage cinématographique, compose en 1961, avec l'aide d'Alain Resnais, le « ciné-roman » *L'année dernière à Marienbad*. Marguerite Duras elle-même, à plusieurs occasions, a choisi de montrer plutôt que de dire : son scénario de film *Hiroshima mon amour* entre autres, est un joyau, et *India Song*, pour Noguez, est *l'un des vingt grands films de l'histoire du cinéma*². Comme l'affirme le professeur Guégan, *celle dont les initiales ornent sobrement la tombe, trône maintenant sur une œuvre littéraire pléthorique et une filmographie rare pour l'époque, tant au niveau des exigences que des expérimentations menées* ». Ses œuvres montrent des *audaces destinées à redéfinir les limites entre image et texte, et à repenser celles de la représentation*³. Tout au long de sa féconde carrière, Duras oscilla entre deux postures qui manifestent son double intérêt : *dans l'image, [...] tout l'espace filmé est écrit, c'est*

¹ Noguez, Dominique, *Marguerite Duras, la couleur des mots*, Benoît Jacob, Paris, 1993, 17.

² *Ibid.*, 18.

³ Guégan, Jean-Baptiste, *Marguerite Duras au cinéma*, lci.tfl.fr, 7 janvier 2009, 5. Consulté le 12 février 2013.

au centuple l'espace du livre⁴ et, plus tard, *Le cinéma n'est qu'un leurre, seule demeure la chose écrite*⁵. Lecarme et Vercier affirment par ailleurs :

Le texte de Duras s'apparente de plus en plus à un découpage cinématographique, et c'est peut-être là l'une des raisons de son retentissement : texte contemporain, simple et multiple, comme stéréophonique, qui donne à voir et à entendre à partir d'un travail sur les voix. [...] Duras atteint à une écriture poétique, quasi-musicale, qui ne se soucie ni de la logique, ni du sens⁶.

Ceci est particulièrement sensible dans le récit qui nous occupe, *L'Amant*⁷. Prix Goncourt en 1984, il a été adapté au cinéma en 1991 par Jean-Jacques Annaud ; le livre et le film eurent un succès retentissant. Marguerite Duras évoque un épisode de son adolescence en Indochine quand celle-ci était une colonie française : avec un Chinois de douze ans son aîné, elle a des relations amoureuses passionnées mais sans avenir puisque pour des raisons d'inégalité économique leur mariage est impossible. Au bout d'un an et demi de rendez-vous secrets, la jeune fille s'embarque pour la France avec les siens. Parallèlement on voit les difficiles rapports de la fille avec sa mère, ses frères et ses compagnes de pension à Saïgon, et les vaines tentatives du jeune homme pour que son père accepte cet amour extraordinaire. Malgré son mariage avec la jeune Chinoise qui lui était destinée depuis toujours, il ne cessera jamais d'aimer la petite Française.

⁴ Duras, Marguerite et PORTE, Michelle, *Les lieux de Marguerite Duras*, Minuit, Paris, 1977, 91.

⁵ Lévesque, Robert, *24 images*, n° 127 <http://id.erudit.org/iderudit/5001ac>, 2006, 44. Consulté le 11 février 2013.

⁶ Lecarme, Jacques et VERCIER, Bruno, *La littérature en France depuis 1968*, Bordas, Paris, 1982, 284-285.

⁷ Duras, Marguerite, *L'Amant*, Minuit, Paris, 1984. Pour toutes les citations extraites du livre, je ne signalerai que la page, entre parenthèses.

L'Amant est-il un roman « cinématographique » ? Poésie, récit et contemplation artistique se mélangent dans cette histoire personnelle où la narratrice raconte certaines scènes comme si elle feuilletait un album de photographies ; pour parler de la réalité qui l'entoure, Duras emploie des expressions telles que *l'image de la femme* (50), *le bruit de la ville [...] est le son d'un film* (52), *il me fait un roman sur les compartiments* (61), *nous tiendrons des propos comme journalistiques* (62) : le réel y apparaît comme au second degré, représenté ; l'auteur n'hésite pas à s'immiscer personnellement entre les mots : *Je me souviens, à l'instant même où j'écris, que notre frère aîné n'était pas à Vinhlong quand on lavait la maison à grande eau* (77). L'alternance entre la narration poétique et le regard esthétique trouve un écho dans le passage de la première à la troisième personne⁸ pour se nommer : *elle, la petite, l'enfant blanche, la petite prostituée blanche* (45), et les intermittences entre possessifs et articles appliqués aux membres de la famille (*ma mère, la mère ; le frère, le petit frère, mes frères, notre frère aîné*) : la narratrice homodiégétique semble changer de point de vue alors qu'en réalité elle recourt à un procédé littéraire très audacieux, d'ailleurs très cinématographique, d'approche et de distanciation par rapport à un même objet.

Le contexte est celui de l'Indochine à l'époque coloniale, dans les années vingt et trente. L'héroïne, née près de Saïgon, a quinze ans en 1929 (au moment de sa liaison avec le jeune Chinois) et est pensionnaire dans cette ville ; elle rentre en France après son second baccalauréat, en 1931. Sa mère, institutrice française à Sadec, reviendra à Saïgon où elle restera jusqu'en 1949, et mourra en France.

Les endroits les plus significatifs sont Saïgon où la fillette est pensionnaire ; Cholen, capitale chinoise de l'Indochine française, dans les bas quartiers de laquelle le jeune homme possède une garçonnière ;

⁸ « Il s'agit d'un mécanisme employé par l'auteur visant principalement la création d'un procédé insolite créé au sein d'un texte, qui par définition, rejette cette personne », dit Ana Soler dans son article « *L'Amant* de Marguerite Duras ou l'image d'un univers aliénant », *Estudios de lengua y literatura francesas* (6), Revue du Département de philologie française et anglaise de l'Université de Cadix, 107-127, 1992, 114.

Sadec et Vinhlong, où réside la famille, et Pnom-Penh, dernier poste du père avant sa mort en France. On trouve aussi le Paris d'aujourd'hui (dans les premières et les dernières pages) et de la seconde guerre mondiale, quand Marguerite Duras évoque les collaborateurs de son entourage, entre autres son propre frère aîné. On voit donc apparaître le monde oriental et le monde occidental, la colonisation et la guerre : ce sont là des points de référence culturelle et vitale, qui seront chers à l'écrivaine tout au long de sa carrière. Les allusions au climat tropical (*nous sommes dans une saison unique, chaude, monotone* (11), mais on distingue la période sèche avec ses nuits claires et celle des pluies, quand on ne voit plus le ciel), au fleuve Mékong et à la Plaine des Oiseaux, et quelques touches de couleur locale comme les rizières, les piastres ou les vêtements de soie, nous transportent dans son Viet Nam natal.

La situation aisée du Chinois contraste avec la pauvreté de la Française : il commente à la fillette les opérations immobilières de son père, qui font de lui l'héritier d'une immense fortune (il possède une garçonnière et une voiture de luxe avec chauffeur ; il porte des costumes élégants ; il offre un diamant à la jeune fille et emmène souvent toute la famille au restaurant), tandis qu'elle lui raconte que dans sa famille il est *si difficile de manger* (58) et qu'elle met les robes et les bas reprisés de sa mère. Leur misère, non dépourvue de prétentions puisqu'ils ont une servante et vont de temps en temps chez le photographe, est due aux folies de la mère, qui avait acheté des terrains incultivables. Cette précarité économique, d'ailleurs inhabituelle dans ce monde colonial où les Français menaient une vie luxueuse, est l'une des raisons qui poussent l'enfant à se prostituer avec l'homme de Cholen.

La caractérisation des personnages est peu marquée. Sans donner de détails physiques concrets de l'enfant, l'auteure montre à peine les tresses, la maigreur d'un corps de quinze ans dont pourtant le jeune homme est fou, et la curieuse tenue : un chapeau d'homme, qui est un peu son talisman, la robe de soie de sa mère, les bas ravaudés, les hauts talons et le maquillage précoce. Duras dit qu'elle ressemble à son propre fils quand il avait vingt ans : cette précision, qui n'éclaire nullement le lecteur, prouve que rien de tout cela n'a d'importance. Pourquoi se décrire quand on est face à un miroir ? Quant à la

description psychologique, elle est minime aussi : nous ne voyons que son énorme tristesse, ses *larmes* [qui] *consolent du passé et de l'avenir aussi* (58), sa sensualité juvénile et son intuition pour le plaisir. Du Chinois le lecteur ne connaîtra ni le nom ni le visage (que l'auteure assure pourtant se rappeler parfaitement). On sait seulement qu'il a vingt-sept ans, qu'il s'habille avec goût et que c'est un amant expert ; sa peau est douce, peut-être à cause de la caresse continuelle de la soie. Malgré son impassibilité apparente face au prétendu désamour de la jeune fille (*Il lui dit que déjà il sait qu'elle ne l'aimera jamais* (48), entre autres) ou face à la séparation, nous le voyons pleurer et gémir, car il est aussi désespérément amoureux que soumis à la pression familiale : la fortune paternelle est son moyen d'existence et le respect de la tradition son seul avenir.

La peinture des autres personnages est encore plus estompée : la mère, désemparée, incohérente, malade d'une folie où ne pénètrent que la servante et le fils aîné, et injuste avec ses enfants - seul l'aîné est *son enfant* (40) -, ne prend de consistance que par les cris et les lamentations, quand elle nettoie la maison - ce qui est une grande fête d'eau et de rire -, pendant les promenades nocturnes en tilbury ou au cours des séances de photographie. Elle parle peu avec sa fille, ou bien se met en colère puis se tait et admet tout par intérêt. Le père n'est qu'une ombre fugace ; ni le petit frère bien-aimé ni le grand frère n'ont de visage. Plusieurs belles femmes comme Hélène Lagonelle au lycée, ou Marie-Claude Carpenter et Betty Fernandez à Paris, surgissent dans le récit tels les flashes d'un souvenir. L'auteure s'avoue incapable de les oublier mais ne perd pas de temps à les dépeindre, comme si tout cela était secondaire ou connu d'avance : elles ont aussi peu de poids que la jeune épouse chinoise de son amant, qu'elle imagine du même âge qu'elle et dont elle ne sait rien. La pauvreté des données descriptives réalistes et l'absence de noms (pour l'amant et pour le frère aîné) montrent que l'essentiel est dans les sentiments et dans les gestes.

Bien que la haine soit présente, l'amour est le thème central du récit. Duras parle comme du dehors d'une relation qui semble purement épidermique : *Je regardais ce qu'il faisait de moi* (122), mais nous comprenons que l'auteure a aimé d'un amour absolu. Ce sentiment, incrusté comme une perle dans son passé, sa mémoire le

recupérera intact. Son amant aussi, au-delà des rapports sensuels, se prend pour l'enfant d'un amour dévastateur et, bien plus tard, au cours d'une visite à Paris, il répète à la narratrice qu'il l'aimera *jusqu'à sa mort* (142), point final du récit.

Les cinq sens interviennent dans sa liaison avec le Chinois: le toucher (douceur de la peau, caresses des mains et de la soie) ; la vue (coloration rosée du chapeau, souliers dorés, lumière, à laquelle la jeune fille est très sensible, premiers regards chargés de désir mutuel) ; l'ouïe (les bruits de la rue, des moteurs et des voix tamisés par les rideaux et les volets et, à la fin du récit, le mugissement lugubre de la sirène du paquebot soulignant la douleur de la séparation définitive alors que la musique de Chopin donne à la jeune fille la révélation de l'amour) ; l'odorat et le goût aussi sont présents dans les références à la nourriture, à l'encens ou au jasmin à Cholen, et dans l'odeur de cigarette, de miel et de parfums chers sur le corps de l'amant.

Le déchirement familial est la toile de fond où s'inscrit l'intense histoire d'amour vécue par la jeune fille. Ses rapports avec sa mère sont d'une complexité inusitée ; elle l'adore : *Je dis que je ne pourrais pas encore quitter ma mère sans en mourir de peine* (52), pourtant elle sait que son enfance a été empoisonnée par les malheurs de cette femme. Celle-ci d'un côté la bat et l'insulte, mais de l'autre facilite son aventure : elle demande une autorisation à la directrice pour que sa fille ne dorme pas à l'internat. Elle a beaucoup de mal à parler avec Marguerite qui, pour sa part, ne lui dit pas un mot des rendez-vous à Cholen. La peur et l'incompréhension l'éloigneront peu à peu de sa mère, qu'à un moment donné elle appelle *Marie Legrand de Roubaix* (59), comme si elle était l'héroïne d'un fait divers dans le journal. Marguerite l'abandonnera à la mort du petit frère. Après le retour en France mère et fille se retrouvent mais tout est fini et, au terme d'un amour si torturé, la rupture et la mort sont à peine importantes pour l'écrivaine : sa mère est devenue de la littérature. Avec le père, ses rapports sont inexistantes (un oiseau de mauvais augure puis un télégramme annoncent sa mort) et avec ses deux frères, très inégaux : son *petit frère*, de deux ans son aîné, elle l'aime de tout son cœur pour sa faiblesse ; elle le nomme *Paulo* (98) alors que les autres hommes de sa vie restent anonymes ; elle déteste son autre frère, abominable avec toute la famille y compris avec la mère qu'il volera jusqu'à la fin de

ses jours. Après la guerre, une fois le patrimoine dilapidé, il mourra un triste jour d'avril, dénué de tout. Malgré ses désirs enfantins de le tuer, Marguerite a eu l'inconcevable patience de le recevoir et de ne pas parler des objets qu'il lui a volés : elle a cessé de haïr ce frère haïssable. L'absence de communication est donc totale entre les membres de cette famille décomposée par la misère. Matérielle et morale, cette misère explique aussi leur froideur à tous envers le jeune Chinois qui, à la demande de la jeune fille, les invite dans de bons restaurants : seule la mère parle, tandis que les frères se gavent sans lui adresser la parole, même pour le remercier ; l'annulation du jeune homme est complète: *En présence de mon frère aîné, il cesse d'être mon amant* (66).

Parmi les amies de l'internat, on distingue Hélène Lagonelle. Amoureuse de l'amour et de la beauté, Marguerite ressent une fervente admiration mêlée de sensualité pour sa compagne, à qui elle consacre plusieurs pages ; si elle déclare qu'elle n'a pas oublié Hélène, les conversations avec elle ne sont pourtant pas très abondantes. Des autres internes, son expérience vitale la sépare radicalement ; celles-ci reçoivent d'ailleurs un jour l'ordre de faire le vide autour d'elle à cause de sa conduite scandaleuse. Cet isolement ravive en elle le souvenir d'une autre femme amoureuse, qu'elle appelle *la dame de Vinhlong* : quand la petite fille avait dix ans, un amour impossible entre cette femme de trente-huit ans et un jeune homme de Savannakhet avait débouché sur le suicide de ce dernier ; maintenant qu'elle-même en a seize, cette histoire s'avère rétrospectivement prémonitoire de la sienne. Tous ces personnages sont des images gravées dans son esprit plutôt que des êtres avec qui elle aurait pu avoir une communication quelconque. Une autre apparition curieuse, sorte d'allégorie de la mort, est celle de la folle qui la poursuit une nuit jusque chez elle quand elle avait huit ans : *Le souvenir est celui d'une peur centrale. [...] Je suis plusieurs jours ensuite sans pouvoir raconter du tout ce qui m'est arrivé* (104). Ici non plus il n'y a pas de communication ; il n'y a qu'une sensation.

Genette affirme que « La narration au passé peut en quelque sorte se fragmenter pour s'insérer entre les divers moments de l'histoire

comme une sorte de reportage plus ou moins immédiat⁹ ». Duras utilise dans son récit non seulement diverses formes du passé, mais aussi le présent et toute la gamme des futurs, ce qui fait de *L'Amant* une mosaïque ; ces va-et-vient entre le moment de la narration et l'événement raconté sont aussi fantaisistes que ceux de la mémoire ; parfois aussi les jeux temporels donnent au texte une allure journalistique. Le récit démarre dans un temps proche de celui de l'écriture, quand l'écrivaine déclare qu'elle se souvient : *Je me souviens [...], c'est trop tard maintenant pour que je l'oublie* (82-83). Aujourd'hui, Duras se remémore sentiments et faits passés tout en citant, à l'occasion, d'autres de ses livres : *L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà* (14). En contrepoint se place la liaison avec le Chinois : elle a duré un an et demi, depuis *ce jour-là* (16) sur le bac qui traverse le Mékong quand l'enfant rentre à Saïgon après les vacances à Sadec, jusqu'au rapatriement en France. C'est un temps circulaire, enfermé entre deux voyages en bateau, l'un d'arrivée et l'autre de départ : *Elle était accoudée au bastingage comme la première fois sur le bac* (136), lisons-nous dans une des dernières pages du livre. Le récit de cet amour reçoit un traitement à la fois duratif (la rencontre, depuis le premier regard jusqu'au moment où le couple sort de la chambre et l'auteure constate qu'elle a vieilli, occupe 50 des 133 pages) et réitératif (tous les rendez-vous dans la garçonnière se déroulent selon le même rituel). La narratrice exploite ces temps en arborescence puisqu'entre ces deux époques, ou à partir de celles-ci, il y a de nombreux sauts en avant ou en arrière. Sur ce fond de fluctuations entre maintenant et alors se détachent des événements-clés pour sa vie émotionnelle : la mort de son petit frère en décembre 1942, et la seconde guerre mondiale. C'est là aussi que s'imbriquent des épisodes comme le nettoyage de la maison ou la course de la folle derrière l'enfant. Parfois Duras semble même jouer avec l'horloge quand elle dit : *Je savais [...] qu'un jour il [le temps] se ralentirait et qu'il prendrait son cours normal* (10). Ou bien : *à dix-huit ans, à quinze*

⁹ Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972, 229.

ans, j'ai eu ce visage prémonitoire de celui que j'ai attrapé ensuite avec l'alcool dans l'âge moyen de ma vie (15). Elle évoque encore ces yeux cernés en avance sur le temps (16). Le passé remémoré est donc la semence du futur puisqu'alors déjà elle rêve de devenir écrivaine : sa vie sera jalonnée par la guerre, les mariages, les enfants et les divorces, et aussi par les livres.

Malgré l'habileté de Duras pour les construire, les dialogues sont absents de l'œuvre, en tout cas sous leur forme classique. On ne trouve que le style indirect, avec de banals *elle dit* d'introduction, répétés des dizaines de fois, ou l'indirect libre, comme si l'auteure voulait donner le moins de relief possible à des phrases prononcées dans un contexte aussi peu communicatif que les rapports vécus. Les silences ont ici plus de transcendance que la parole. Lecarme et Vercier parlent à ce propos de :

« silences dont l'importance est extrême, à la fois parce qu'ils mettent en valeur le mot qu'ils isolent, et parce qu'ils provoquent l'activité du lecteur/spectateur, incité non pas à rétablir la syntaxe traditionnelle mais à laisser son imagination et sa mémoire écrire à son tour le texte ». ¹⁰

Le seul dialogue évident est celui de la romancière avec elle-même, et pour cela elle passe constamment du *je* au *elle* ; elle peut ainsi se pencher sur sa propre vie ou s'en éloigner. Dans cette œuvre, présence et distance, passé et présent se succèdent et se confondent : la vie, de même que le temps, se morcèle et se reconstruit comme un véritable puzzle.

Passons de la page à l'écran. En 1991, Jean-Jacques Annaud porte au cinéma le roman écrit sept ans auparavant. Comment cette production francobritannique de 112 minutes interprète-t-elle Duras ?

Comme dans le texte, la romancière est présente tout au long du film grâce à la merveilleuse voix de Jeanne Moreau qui lit des

¹⁰ Lecarme, Jacques et Vercier, Bruno, *La littérature en France depuis 1968*, Bordas, Paris, 1982, 284.

fragments du livre. Le film se soustrait aux redites et aux détours de l'écriture mais sait transmettre le lyrisme de Duras.

Tourné pendant cinq mois au Viet Nam, le film rend bien l'atmosphère du pays : on voit Saïgon, le fleuve Mékong charriant ses eaux jaunes, les palmiers, les rizières où l'on distingue une paire de bœufs, et la brillante végétation tropicale ; il ne manque ni l'effervescence de mouvements et de couleurs du quartier chinois ni les maisons coloniales aux vastes terrasses. La chaleur est suggérée par le ton à la fois doré et brumeux du paysage ou des rues, la sueur des visages, les fenêtres entrouvertes ou les scènes de douche et d'arrosage. La bande sonore de Gabriel Yared, composée de musique orientale, chants d'oiseaux, voix criardes et multiples bruits de rue, achève la coloration du film. Les décors du Vietnamien Than At Hoang et les costumes recréent l'ambiance d'époque ; la musique de bal des années trente est un indice sonore, et les photos sépia, autant de références du monde diégétique. Pour éviter au spectateur un nouveau heurt spatio-temporel et une atomisation du récit, Annaud supprime les allusions à la seconde guerre mondiale en France. La décadence de cette famille française, désireuse de sauver les apparences avec son boy et sa servante indigène qui brode comme une fée, s'oppose à l'aisance matérielle du Chinois, tout comme les chaussures usées de la petite (en lamé avec des pierreries, inappropriées pour une collégienne, mais qu'elle adore et qui, avec le fameux chapeau d'homme, font partie de sa personnalité), qu'on voit en gros plan, contrastent avec les élégants souliers occidentaux du jeune homme. Ces souliers sont d'ailleurs la première image claire d'un personnage que dans les séquences précédentes nous n'apercevons que vaguement au fond de la spacieuse automobile noire. Cette *Morris Léon-Bollée* (25), le costume impeccable, le palais familial ou la magnificence des noces qu'on découvre plus tard, le situent dans une classe sociale bien différente de la modeste population chinoise de Cholen, où colporteurs, artisans et cuisiniers sont attelés à la tâche. Tous ces éléments contribuent à l'illusion du réel.

Pour les rôles principaux, Annaud a choisi Jane March et Tony Leung, deux acteurs inconnus du grand public, ce qui préserve chez le spectateur le plaisir de la représentation mentale forgée à partir de la

lecture. Comme le livre ne contient guère de données concrètes sur le physique des personnages, la caractérisation se limite aux traits généraux et aux petits indices notés par Duras : prestance et gracilité du jeune Chinois, formes menues de la jeune fille, sensuelle naïveté de cette « ingénue libertine », lèvres trop rouges. Le cinéaste, de même que la narratrice, s'attarde sur le chapeau d'homme que l'enfant s'est acheté et qu'elle gardera tout au long du film ; cet objet, qui la rend très séduisante, a pour elle une valeur symbolique : *Le lien avec la misère est là aussi dans le chapeau d'homme car il faudra bien que l'argent arrive dans la maison, d'une façon ou de l'autre il le faudra* (33). Tout comme dans le récit, le jeune homme ne porte pas de nom ; en revanche, le frère aîné, anonyme dans le roman, s'appelle ici « Pierre », et elle, sa mère l'appelle « Mag », diminutif affectueux de « Marguerite ». Plusieurs retours en arrière illustrent les états d'âme de cette jeune fille faite pour la tristesse et les souvenirs. Tout au début du film par exemple, un flash-back évoque une violente dispute à table ; cette scène explique à la fois l'égoïsme et l'agressivité du grand frère, et la haine qu'elle éprouve pour lui : *je voudrais que tu meures* (99) ; c'est aussi la transposition visuelle de sa tendresse protectrice envers le cadet. On trouve encore des images montrant ce que le livre dit des terrains achetés par la mère pour construire un barrage et où elle avait perdu toutes ses économies car ce n'étaient que des terres marécageuses. Des parenthèses comme celles-ci sont des points forts dans l'œuvre de Duras : ses textes, qui s'inspirent d'épisodes cruels comme celui du repas ou de la dramatique histoire de la mère, lui permettront de tuer le grand frère, de sauver le petit ou de compatir aux misères maternelles. C'est pourquoi la fillette déclare à son amant son intention de devenir écrivaine et sa foi dans la mission rédemptrice ou anéantissante de la littérature.

Quant au Chinois, sa fragilité et sa frayerie se traduisent en mots : *il est très faible* (49) ou en gestes : sa main tremble visiblement quand il offre une cigarette à la jeune fille. Les deux amants apparaissent à l'écran de la même manière que dans le livre : elle est aux yeux du jeune homme une femme désirable ; lui, il est doublement attrayant, pour son corps et pour sa fortune. Cet intérêt pour l'argent implique que la mère et les frères sont vite présents dans l'histoire, et c'est le souci de Marguerite pour l'économie familiale, outre sa propre

sensualité, qui l'entraîne vers le jeune homme. La mère, dans le film comme dans le roman, est partagée entre les besoins financiers et l'hypocrisie sociale : d'un côté elle s'allie à Pierre pour reprocher sa conduite à l'enfant mais de l'autre, acceptant les piastres dont elle ne connaît que trop bien la provenance, elle cède et prie la directrice de l'internat d'accorder plus de liberté à sa fille. Le jeune de Cholen, à l'éducation raffinée, reste perplexe face au comportement de cette étrange famille, en particulier à leurs manières détestables au restaurant. Il n'y a aucune communication : la seule voix est celle de la lectrice, sauf quand Pierre, ivre, cherche en vain l'affrontement avec le Chinois ; celui-ci réagit avec un mélange de froideur et de crainte.

Comme ils savent depuis le premier instant leur amour sans issue, les amants veulent épuiser la coupe de la passion. Le récit filmé visualise les sensations évoquées dans le texte, notamment celles de la vue (les regards si éloquents ou bien, quand l'enfant monte pour la première fois dans la grande auto noire, le magnifique plan prolongé sur les mains entrelacées des jeunes gens qui commencent à s'aimer) ; celles de l'ouïe (la bande sonore apporte tantôt une musique d'accompagnement tantôt de multiples bruits de fond qui ne laissent pas l'héroïne indifférente) et celles du toucher (par exemple dans la séquence où, voyant le jeune homme assis dans sa voiture près de l'internat, elle presse amoureusement ses lèvres contre la vitre, ou dans les somptueux premiers plans sur la peau). On perçoit le singulier amour entre la Française et le Chinois beaucoup plus par ces regards et ces gestes que par les mots. Les multiples scènes érotiques montrent un couple tout à fait conscient de transgresser des tabous sociaux, raciaux et moraux : lui, riche et chinois, a douze ans de plus qu'elle, mineure, française et pauvre. Ce langage recréant toutes les impressions du monde sensible fait de *L'Amant* un film aussi figuratif que l'écrit dont il s'inspire.

Un autre personnage qui surgit très tôt sur l'écran est Hélène Lagonelle, amie intime à qui la narratrice raconte son aventure sentimentale et qui à son tour lui fait part de ses désirs naïfs et de ses terreurs d'enfant. La sympathie d'Hélène contraste avec l'indifférence, voire l'hostilité, de ses autres compagnes. Si nous ne voyons que de très courts flashes de la vie au lycée et à l'internat,

Annaud invente une scène qu'il situe dans la classe de littérature française, quand le professeur lit à haute voix l'excellente rédaction de Marguerite sur Ronsard et le *carpe diem* : il s'agit d'un clin d'œil complice à l'écrivaine, dont le talent et les thèmes germent dès l'adolescence. Le personnage qui dans le livre s'appelle *la dame de Vinhlong* occupe dans le film une place plus importante : cette belle Française entre en scène beaucoup plus tôt que dans le récit littéraire et reparait à la fin, peu avant la séparation des amants ; de plus, elle reçoit un nom : Anne-Marie Stretter, la femme du gouverneur. Nous avons ici une marque d'intertextualité, puisqu'Annaud fait indirectement allusion aux œuvres de Duras *Le Vice-consul* et *India Song*, dont l'héroïne porte ce nom. Trois personnages féminins disparaissent par rapport à la narration écrite : pour ne pas surcharger le récit, Annaud renonce aux itinéraires narratifs de seconde ligne suivis par Marie-Claude Carpenter et Betty Fernandez, et par la folle qui une nuit effraya l'enfant : un jour, ce personnage-symbole deviendra matière littéraire pour l'écrivaine, mais le cinéaste l'élimine. En revanche, partant des données de la narratrice, il invente le personnage du père du jeune homme de Cholen : cette anecdote hypertrophiée dynamise le récit et rend plus compréhensible au spectateur l'impossibilité absolue de dialogue entre les deux mondes. Annaud a, de plus, l'excellente idée de la présenter entièrement en chinois, sans sous-titres ; c'est le jeune homme qui, plus tard, dira tout à la fillette.

C'était peut-être une gageure de vouloir adapter au cinéma un hypotexte aussi protéiforme au point de vue du temps ; cependant, comme le récit est court, Annaud parvient à reconstituer la trame temporelle, et nous maintient plus près du parcours chaotique reflété à l'écrit que d'une structure linéaire. Les premières séquences (gros plans en balayage, d'un incontestable effet esthétique, sur la peau, l'intérieur d'une lampe allumée, un papier sillonné par une plume qui crée des alternances d'ombre et de lumière, et une pile de livres de Marguerite Duras) et les dernières (l'écrivaine à sa table de travail, de dos) ont une énorme importance : elles nous situent dans le temps de l'écriture, et encadrent celui de la liaison amoureuse, à son tour délimité par un double travelling qui accompagne le glissement du bac au début et du paquebot à la fin du film. C'est ce temps-ci qui se fera

littérature. Depuis qu'elle est toute petite, la fillette est convaincue qu'elle sera écrivaine, et les images photographiques prouvent qu'elle a atteint son objectif. C'est d'ailleurs au moyen de ces plans-là que le cinéaste oriente sa création à partir de la littérature : la filiation est donc ici très claire entre les deux modes d'expression. Les allusions à cet univers littéraire imaginé dans le passé, et utilisant les souvenirs comme matière première, sont aussi fréquentes dans le film que dans le livre. La scène la plus significative est sans doute l'image prolongée de la petite avec la voix off prophétisant qu'elle racontera la vie de sa mère. Dans l'ensemble, l'architecture temporelle est respectée, en particulier les fluctuations entre présent, futur, passé récent et passé lointain. Les fréquents retours en arrière et les scènes d'amour répétées peuvent donner à un spectateur qui ne connaîtrait pas le récit scriptural l'impression d'un tempo très lent ; sans doute l'effet recherché est-il celui de l'obsession : les amants ne peuvent se passer l'un de l'autre. Certaines scènes ont été déplacées pour que le spectateur ne soit pas désorienté à coup de parachronismes. Par exemple le cinéaste situe assez tôt une scène qui a lieu plus loin dans le texte, et qui propose une brève histoire symétrique à celle du couple, c'est celle de la *dame de Vinhlong*, qu'ils croisent en descendant du bac (elle aussi est assise dans une voiture de luxe) et peu avant les adieux. Un autre événement qui dans le livre se passe après le rapatriement et qu'Annaud narre avant est le mariage de l'homme de Cholen avec la riche héritière chinoise : ici la petite Française assiste à la cérémonie, et le jeune marié la regarde d'un air désespéré par-dessus la tête voilée de sa femme. Ce déplacement se justifie peut-être par la volonté du cinéaste de présenter une succession logique des faits : la jeune Française sait que cela va arriver et qu'elle doit partir ; si le mariage se fait, elle a une raison de plus de rentrer en France.

N'est-il pas contradictoire de faire du cinéma parlant à partir d'un livre dépourvu de dialogues ? Là où l'auteure n'employait que le style indirect ou l'indirect libre, le réalisateur a introduit dans l'hypertexte des conversations ajustées au contenu et au ton de l'hypotexte ; d'autre part la voix off, support verbal des mouvements quand les personnages se taisent, est le fil conducteur de la trame narrative où s'insèrent les dialogues restitués. Cette conjugaison

parfaite contribue à adoucir les ruptures temporelles et à remplacer la discontinuité du récit par une plus grande unité. Est-ce pour cela que l'auteure remplira de dialogues les « trous » de son premier texte dans *L'Amant de la Chine du Nord*, nouvelle version publiée après le film ?

Beau film érotique, *L'Amant* est aussi un récit cinématographique sensible qui met en jeu la vertu des mots : Annaud a réfléchi en profondeur au phénomène de la création, en l'occurrence littéraire, et sa transposition rend hommage à la volonté de l'adolescente et au talent de Marguerite Duras. La focalisation est interne et fixe, puisque c'est à partir de la protagoniste que nous percevons tout, même les sentiments du jeune homme : elle sait qu'il l'aime infiniment, mais qu'il est faible et que jamais il ne s'opposera à la tradition familiale ; c'est pourquoi il faut qu'ils se séparent et qu'elle pense, ou lui dise, qu'elle ne l'aime pas. La caméra d'Annaud est subjective, car l'ocularisation et l'auricularisation sont internes : à tout moment c'est par ses yeux à elle que nous voyons (par exemple les premières images du film nous montrent le papier et la plume, d'une façon presque myope, à partir de l'œil de l'écrivante) et les bruits de fond nous parviennent à travers ses oreilles : ainsi le tic-tac de l'horloge dans la garçonnière où elle va rencontrer son amant déjà marié est perçu comme le bruit qui rythme son attente et, à la fin de l'histoire, la sirène du bateau est en syntonie avec la douleur de l'arrachement.

Bien que la romancière semble se dédoubler en changeant de personne grammaticale pour parler d'elle-même, nous savons qu'en réalité la voix est unique tout au long du récit. Le méganarrateur filmique montre à son tour ce jeu entre le vécu et le souvenir, entre la pudeur et la mémoire éblouie, pareil au mouvement du peintre qui recule de quelques pas face à la toile pour juger de l'effet obtenu.

L'adaptation d'Annaud est fidèle à l'esprit du texte car elle nous fait pénétrer dans le double monde de la littérature et de la vie et traduit en images d'une grande beauté les indications scéniques

relatives aux personnages¹¹, actions, idées et atmosphères ; elle respecte aussi la lettre du texte puisqu'elle transcrit, au moins partiellement, ce que l'auteure a écrit. Annaud réalise un film très réussi alliant en une heureuse symphonie la force évocatrice du mot et le pouvoir de représentation de l'image.



¹¹Signalons toutefois qu'après la mort du Chinois dans la réalité, et mécontente des portraits cinématographiques de ses personnages, l'auteure réécrit l'histoire sous le titre de *L'Amant de la Chine du Nord*. Quels que soient le talent et le respect du cinéaste, toute transposition est une trahison.

Bibliographie

- ANNAUD Jean-Jacques, *L'Amant*, Vidéo Warner Bros, 1992.
- BARTHES Roland et al. , *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977.
- DURAS Marguerite, *L'Amant*, Minuit, Paris, 1984.
- DURAS Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord*, Gallimard, Paris, 1991.
- DURAS Marguerite et PORTE, Michelle, *Les lieux de Marguerite Duras*, Minuit, Paris, 1977.
- GUEGAN Jean-Baptiste, *Marguerite Duras au cinéma*, Ici.tfl.fr, 7 janvier 2009, 5. Consulté le 12 février 2013.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- LECARME Jacques et VERCIER, Bruno, *La littérature en France depuis 1968*, Bordas, Paris, 1982.
- LEVESQUE, Robert, 24 images, n° 127, <http://id.erudit.org/iderudit/5001ac>, 2006, 44. Consulté le 11 février 2013.
- NOGUEZ Dominique, *Marguerite Duras, la couleur des mots*, Benoît Jacob, Paris, 1993.
- SOLER Ana, « *L'Amant* de Marguerite Duras ou l'image d'un univers aliénant », *Estudios de lengua y literatura francesas* (6), Revue du Département de philologie française et anglaise de l'Université de Cadix, 107-127, 1992.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی