

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

MARIA DO SOCORRO AGUIAR PONTES

ENTRE A LITERATURA E O CINEMA:
O EMBARALHAMENTO DE GÊNEROS EM MARGUERITE DURAS

BRASÍLIA-DF

2019

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

MARIA DO SOCORRO AGUIAR PONTES

ENTRE A LITERATURA E O CINEMA:
O EMBARALHAMENTO DE GÊNEROS EM MARGUERITE DURAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Literatura.

Área de Concentração: Literatura e Práticas Sociais

Linha de pesquisa: Literatura e Outras Artes

Orientador: Prof. Dr. Rogério da Silva Lima

Brasília-DF

2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

PP814e Pontes, Maria do Socorro Aguiar
Entre a literatura e o cinema: o embaralhamento de
gêneros em Marguerite Duras / Maria do Socorro Aguiar
Pontes; orientador Rogério da Silva Lima. -- Brasília, 2019.
264 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Gênero. 4. Marguerite
Duras. I. Lima, Rogério da Silva, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Tese de doutorado intitulada **ENTRE A LITERATURA E O CINEMA: O EMBARALHAMENTO DE GÊNEROS EM MARGUERITE DURAS**, de autoria de Maria do Socorro Aguiar Pontes, para defesa sob julgamento de banca constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Rogério da Silva Lima – TEL/UnB
(Presidente da Banca – Orientador)

Prof^ª. Dr.^a Tânia Siqueira Montoro – FAC/UnB
(Examinadora Externa)

Prof.^a Dr.^a Florence Dravet – UCB
(Examinadora Externa)

Prof. Dr. Sidney Barbosa – TEL/UnB
(Examinador Interno)

Prof.^a Dr.^a Maria da Glória Magalhães dos Reis – LET/UnB
(Suplente)

Data da defesa: 18 de dezembro de 2019.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao meu orientador, professor Dr. Rogério Lima, por ter me apoiado e acompanhado numa longa trajetória, que abrange mestrado e doutorado.

Agradeço, também, ao professor Dr. Jean Cléder, que me coorientou durante o meu intercâmbio, realizado na *Université Rennes II*, em Rennes, França (2017-2018).

Ainda, agradeço a Amina Meslem, que se tornou uma verdadeira irmã durante a minha estadia em Rennes e que me auxiliou a revisar a versão da tese em francês; Geneviève Dufour, técnica em montagem e montadora de alguns filmes de Duras, que me concedeu uma entrevista telefônica; Kelly Vyanna, amiga e companheira de jornada, cuja ajuda ultrapassa incomensuravelmente as fronteiras da revisão da tese; e, também, Thomaz Abreu, que me incentivou com reflexões fundamentais acerca do projeto da tese, quando ele ainda estava em estado de gestação.

Além disso, agradeço aos professores que, de algum modo, concorreram para despertar em mim o gosto pela pesquisa e pela escrita, especialmente a Gadelha Loureiro, de quem fui aluna durante o Ensino Médio.

Finalmente, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB; e à Secretaria do Estado de Educação do Distrito Federal, por ter me proporcionado o afastamento remunerado durante quatro anos, sem o qual esta pesquisa se tornaria inexecutável.

DEDICATÓRIA

Consagro esta tese às pessoas que me apoiaram durante o período da minha vida mais prazeroso e mais dolorido; mais enriquecedor e mais angustiante; mais deslumbrante e mais desafiador. Principalmente:

Àquela que, com suas palavras sábias, reacendeu a chama da minha criatividade quando ela já parecia se extinguir;

Aquele que me impulsionou a escrever a minha pesquisa quando ela ainda era apenas uma gota d'água no mar das minhas volições;

Àquela que me fez dançar em um labirinto de palavras estrangeiras para construir textos surpreendentes;

Aquele que, com o seu olhar de despedida, fez questão de demonstrar o quanto acreditava em mim;

Àquela que, com seus abraços de amiga-irmã, compartilhou comigo momentos de desespero e de alegria;

Aquele cujas perguntas me desafiavam e faziam me jogar destemidamente nos abismos da minha tese;

A todas aquelas e a todos aqueles que puderam compreender a minha ausência e a minha necessidade de solidão quando precisei me trancar dias inteiros com livros e páginas em branco...

RESUMO

A tese, aqui proposta, averigua como, por meio da relação entre cinema e literatura, intercâmbio profícuo que caracteriza boa parte da produção literária e cinematográfica de Marguerite Duras, a escritora francesa renovou os gêneros (TODOROV, 1980). Num primeiro momento, o recorte da sua obra é constituído por seus roteiros cinematográficos *Hiroshima Mon Amour* [Hiroshima meu amor] (1960) e *Le Camion* [O Caminhão] (1977), no intuito de desvendar as influências da literatura nos textos destinados ao cinema. Faz-se, também, uma análise dos filmes *Hiroshima Mon Amour* (1959), dirigido por Alain Resnais, e *Le Camion* (1977), dirigido por Marguerite Duras. Num segundo momento, são estudados os seus romances *Un Barrage contre le Pacifique* [Barragem contra o Pacífico] (1950), *L'Amant* [O Amante] (1984) e *L'Amant de la Chine du Nord* [O Amante da China do Norte] (1991), a fim de entender como se manifestam as influências do cinema e da linguagem cinematográfica nos romances da própria autora. Dessa maneira, investiga-se como a interpenetração dos dois campos artísticos atuou, direta e profundamente, na confecção tanto de seus roteiros cinematográficos quanto de seus romances, a um só tempo, renovando e enriquecendo ambas as áreas, fato este que proporcionou uma obra híbrida, fecunda e singular.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Gênero. Marguerite Duras.

RESUME

La thèse, proposée ici, porte sur la façon dont, à travers la relation entre le cinéma et la littérature, un échange fécond qui caractérise une grande partie de la production littéraire et cinématographique de Marguerite Duras, l'auteure française a renouvelé les genres (TODOROV, 1980). Dans un premier temps, le *corpus* de son travail consiste en ses scénarios *Hiroshima Mon Amour* (1960) et *Le Camion* (1977), afin de dévoiler les influences de la littérature dans les textes destinés au cinéma. Une analyse des films *Hiroshima Mon Amour* (1959), réalisé par Alain Resnais, et *Le Camion* (1977), réalisé par Marguerite Duras, est également faite. Dans un second temps, ses romans *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) sont étudiés afin de comprendre comment se manifestent les influences du cinéma et du langage cinématographique dans les romans de l'auteure. Ainsi, on étudie comment l'interpénétration des deux domaines artistiques a agi, directement et profondément, dans la préparation tant de ses scénarios que de ses romans, à la fois, en renouvelant et en enrichissant les deux domaines, un fait qui a fourni une oeuvre hybride, féconde et unique.

Mots-clés: Littérature. Cinéma. Genre. Marguerite Duras.

ABSTRACT

The thesis, proposed here, investigates how, through the relationship between cinema and literature, profitable exchange that characterizes much of the literary and film production of Marguerite Duras, the French writer renewed the genres (TODOROV, 1980). At first, part of her work is constituted of her scripts *Hiroshima Mon Amour* [Hiroshima, my love] (1960) and *Le Camion* [The Lorry] (1977), in order to unravel the influences of literature in the texts intended for cinema. An analysis of the films *Hiroshima Mon Amour* (1959), directed by Alain Resnais, and *Le Camion* (1977), directed by Marguerite Duras, is also presented. In a second moment, her novels *Un Barrage contre le Pacifique* [The Sea Wall] (1950), *L'Amant* [The Lover] (1984) and *L'Amant de la Chine du Nord* [The North China Lover] (1991) are studied in order to understand how the influences of the cinema and the cinematographic language are manifested in the author's own novels. Thus, it is investigated how the interpenetration of the two artistic domains acted, directly and deeply, in the preparation of both her film scripts and her novels, at once, renewing and enriching both areas, a fact that provided a hybrid, profitable and unique work.

Keywords: Literature. Cinema. Gender. Marguerite Duras.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Le Camion</i> AKA. The Lorry AKA. The Truck (1977).....	55
Figura 2 - <i>Le Camion</i> . Marguerite Duras / Gérard Depardieu - Affiche D'Époque 120cm/160cm.	56

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Quadro comparativo do uso dos vocábulos entre a primeira e a segunda parte da obra <i>Un Barrage contre le Pacifique</i> , de Marguerite Duras..	92
Quadro 2 - Vocabulário concernente ao cinema em <i>L'Amant</i> , de Marguerite Duras.	126
Quadro 3 - Vocabulário concernente ao cinema em <i>L'Amant de la Chine du Nord</i> , de Marguerite Duras.	144
Quadro 4 - Vocabulário concernente ao cinema presente nas notas de rodapé em <i>L'Amant de la Chine du Nord</i> , de Marguerite Duras.	146

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
PARTE I – AS MARCAS DA LITERATURA NO CINEMA	27
CAPÍTULO I <i>HIROSHIMA MON AMOUR</i> (1959): POESIA CINEMATOGRAFICA ENTRE AMOR E GUERRA.....	32
1.1 Contextualização da proposta de estudo do capítulo	32
1.2 <i>Hiroshima Mon Amour</i> (1959): filme e roteiro em análise	36
1.3 A linguagem poética em <i>Hiroshima Mon Amour</i> (1959)	47
CAPÍTULO II <i>LE CAMION</i> (1977): MUITO ALÉM DE UM ROTEIRO CINEMATOGRAFICO TRADICIONAL	53
2.1 Contextualização da proposta de estudo do capítulo	53
2.2 Os caminhos da cine-leitura.....	59
2.3 Entrecruzamento de múltiplas vozes	66
2.4 A linguagem poética em <i>Le Camion</i>	70
PARTE II – AS MARCAS DO CINEMA NA LITERATURA.....	74
CAPÍTULO I INFLUÊNCIAS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA EM <i>UN BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE</i>	81
1.1 Contextualização da proposta de estudo do capítulo	81
1.2 Apresentação da narrativa de <i>Un Barrage contre le Pacifique</i>	85
1.3 O universo da sétima arte em <i>Un Barrage contre le Pacifique</i>	91
1.4 A linguagem cinematográfica em <i>Un Barrage contre le Pacifique</i>	99
CAPÍTULO II – <i>L’AMANT</i> (1984) ENTRE CINEMA E LITERATURA: INFLUÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS EM ROMANCE AUTOBIOGRAFICO	108
2.1 Contextualização da proposta de estudo do capítulo	108
2.2 Origem de <i>L’Amant</i>	114
2.3 Análise de <i>L’Amant</i>	120
2.4 Confluência entre literatura e cinema em <i>L’Amant</i>	125
CAPÍTULO III <i>L’AMANT DE LA CHINE DU NORD</i> (1991): ROTEIRO ROMANESCO ENTRE CINEMA E LITERATURA.....	133
3.1 Contextualização da proposta de estudo do capítulo	133
3.2 Análise de <i>L’Amant de la Chine du Nord</i>	135
3.3 Confluência entre literatura e cinema em <i>L’Amant de la Chine du Nord</i>	141
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	155
REFERÊNCIAS	163
APÊNDICE A – ENTRETEN AVEC GENEVIEVE DUFOUR	169
APÊNDICE B – ENTREVISTA COM GENEVIEVE DUFOUR.....	180

APÊNDICE C – OBRAS DE MARGUERITE DURAS	191
APÊNDICE D – FILMOGRAFIA DE MARGUERITE DURAS.....	195
APÊNDICE E – VERSÃO EM FRANCÊS DA PRIMEIRA PARTE DA TESE.....	191

INTRODUÇÃO

*Personne ne peut vous conseiller ni vous aider, personne. Il n'y a qu'un moyen, un seul. Rentrez en vous-même. Explorez le fond qui vous enjoint d'écrire; vérifiez s'il étend ses racines jusqu'à l'endroit le plus profond de votre coeur, répondez franchement à la question de savoir si, dans le cas où il vous serait refusé d'écrire, il vous faudrait mourir. C'est cela avant tout: demandez-vous à l'heure la plus silencieuse de votre nuit: **suis-je contraint d'écrire?** Creusez en vous-même jusqu'à trouver une réponse profonde. Et si elle devait être positive, s'il vous est permis de faire face à cette question sérieuse par un simple et fort « **J'y suis contraint** », alors, construisez votre vie en fonction de cette nécessité; votre vie doit être, jusqu'en son heure la plus indifférente et la plus infime, signe et témoignage de cet irrépressible besoin¹.*

Rainer Maria Rilke

Ao longo destes quatro anos, percebi que, para escrever uma tese, seria necessário, antes mesmo de tornar palpáveis os resultados da pesquisa, questionar, no mais íntimo do meu ser, se havia uma necessidade premente de escrever, pois se tal não fosse o caso, seria muito difícil chegar até o fim... Por isso, diante das inúmeras dificuldades com as quais me deparei, considerei pertinente seguir o conselho de Rainer Maria Rilke ao jovem poeta, perguntando-me: sou *obrigada* a escrever? Nas horas mais silenciosas das minhas noites insones, indaguei-me se se tratava de uma *necessidade realmente visceral* do meu espírito a ponto de *dever morrer* caso fosse privada do exercício da escrita. Afinal, escrever sobre literatura é tão difícil quanto escrever literatura. Creio ser o resultado desta tese a resposta afirmativa à pergunta de Rainer Maria Rilke...

Neste sentido, entendo que escrever uma tese é imergir corpo e alma em todos os momentos do processo que envolve a pesquisa: desde um instante aparentemente insignificante do dia, quando uma palavra nova irrompe bruscamente, abalando toda uma estrutura de pensamento, até a possibilidade de uma descoberta arrebatadora por meio da leitura meticulosa de um livro... É capturar palavras que ganham osso, carne e vida no exato instante em que são

¹ “Ninguém pode aconselhá-lo ou ajudá-lo, ninguém. Existe apenas um caminho, um único. Volte-se para si mesmo. Explore o fundo que o aconselha a escrever; verifique se ele estende as suas raízes até à parte mais profunda do seu coração, responda francamente à pergunta de saber se, caso lhe fosse recusado escrever, você teria de morrer. É isso antes de tudo: pergunte a si mesmo na hora mais silenciosa de sua noite: *sou obrigado a escrever?* Cave em si mesmo até encontrar uma resposta profunda. E se for positiva, se lhe for permitido enfrentar essa questão séria com um simples e forte “*sou forçado a fazê-lo*”, então, construa a sua vida de acordo com essa necessidade; sua vida deve ser, até a hora mais indiferente e ínfima, o sinal e o testemunho dessa necessidade irreprimível”. (RILKE, 1994, p. 8, grifos do autor – Tradução minha).

pronunciadas por anônimos nas ruas de Rennes... Ao reler Marguerite Duras, percebo que tais palavras também são pronunciadas pelas personagens que povoam a sua obra: pela *Française de Hiroshima Mon Amour*, pela senhora de *Le Camion*, por Suzanne de *Un barrage contre le Pacifique*, ou ainda pela narradora-protagonista de *L'Amant*.

Escrever uma tese não é somente pressionar os dedos ritmadamente sobre as teclas do computador, após análise rigorosa das fontes, e conectar palavras, frases e parágrafos, obedecendo maquinalmente às injunções da mente crítica. Escrever uma tese é estar à mercê de miríades de intempéries; deixar-se afogar em um oceano de perguntas; olhar para o abismo, mas também permitir que o abismo nos olhe... A tese se faz na torrente de livros e de ideias, de emoções, de encontros e de desencontros. A tese é uma floresta de contradições por onde o pesquisador, não raras vezes, se embevece e se perde, para depois se reencontrar mais forte e renovado. O processo da escrita envolve dor, provocada talvez pela mesma solidão e por esta espécie de autoexílio inevitável.

Sem sombra de dúvida, a imersão na cultura em que o autor estudado viveu e produziu a sua obra é crucial para a experiência de desenvolver uma pesquisa. Não se trata apenas de ter acesso às fontes, mas também, e talvez principalmente, sentir, com o olfato, com o tato, com a visão e com a audição, o idioma em que o autor escreveu e a cultura em que o autor viveu, com vistas a revisitar as obras já lidas com um novo olhar. Sem o entendimento cultural e sem a prática cotidiana do idioma estrangeiro, quando se trata do estudo de literatura estrangeira, a pesquisa fica *inexoravelmente* comprometida.

O processo de escrita da minha tese tomou dois rumos diferentes que me possibilitaram repensar, com um olhar mais arguto, a escrita e a cinematografia de Marguerite Duras. Em um primeiro momento, escrevi, em língua portuguesa, o texto correspondente à primeira parte da tese. Em um segundo momento, como parte do percurso do meu doutorado-sanduíche em Rennes, França (2017-2018), verti a primeira parte da tese para o francês. Por esse motivo, agreguei a versão em francês ao apêndice da tese, com vistas a mostrar a evolução da pesquisa, bem como tornar palpável o resultado da minha trajetória na *Université Rennes 2*. A assistência regular às aulas do professor doutor Jean Cléder – renomado especialista da obra de Marguerite Duras – com quem estive em contato durante o meu período de estudos na *Université Rennes 2*, possibilitou-me realizar algumas modificações cruciais na tese em francês. Em seguida, transpus tais modificações para a tese em língua portuguesa. O fato de transitar entre os dois idiomas me propiciou uma análise mais cuidadosa do *corpus* das obras desta tese.

Escrever, pelo menos parte da pesquisa, no mesmo idioma da autora estudada, permitiu-me ter uma experiência mais próxima e mais íntima com a sua obra. Creio que desenvolver uma escrita em idioma estrangeiro nos impulsiona a enxergar nosso próprio idioma como se esse fosse estrangeiro, desnudando as palavras da sua roupagem habitual e atingindo-as no frescor da sua carne. Ousaria afirmar que escrever em outro idioma é ter a possibilidade de, posteriormente, voltar a escrever no seu próprio idioma com um olhar mais afeito à percepção do poético.

Além disso, tive a oportunidade de realizar uma entrevista telefônica, contida no apêndice da tese, com Geneviève Dufour. Ela foi chefe de montagem de *Son Nom de Venise dans Calcutta Désert* [Seu Nome de Veneza em Calcutá deserta] (1976), *Césaré* (1979), *Les Mains Négatives* [As Mãos Negativas] (1979), *Aurélia Steiner Melbourne* (1979), *Aurélia Steiner Vancouver* (1979) e *Dialogue de Rome* [Diálogo de Roma] (1982). Foi assistente de montagem de *India Song* (1975) e assistente de realização em *Le Camion* [O Caminhão] (1977), *Le Navire Night* [O Navio Night] (1979) e *Dialogue de Rome* [Diálogo de Roma] (1982). Além disso, foi roteirista em *Jaune le Soleil* [Amarelo o Sol] (1971), *Nathalie Granger* (1972), *India Song*, *Des journées entières dans les arbres* [Dias inteiros nas árvores] (1977), *Baxter Vera Baxter* (1977). A entrevista foca, sobretudo, nos filmes de Marguerite Duras, mas também tece comentários acerca do trabalho da autora como um todo, inclusive das obras que fazem parte do *corpus* desta tese.

Interessante sublinhar que a autora, cuja obra analiso, é duplamente estrangeira, pois, apesar de ter a nacionalidade francesa, ela nasceu na Indochina e falava vietnamita com a mesma proficiência com que falava francês. Trata-se de Marguerite Germaine Marie Donnadiou, que adotou o seu pseudônimo de escritora, inspirando-se no nome da comuna onde seu pai nasceu, Duras, situada no departamento *Lot-et-Garonne*. Nascida em 1914, Marguerite Duras viveu, até os dezoito anos de idade, na Indochina, antiga colônia francesa, atual Vietnã. Mudou-se para Paris com o fito de estudar ciências políticas, matemática e direito. Foi militante do PCF, Partido Comunista Francês. Participou da Resistência Francesa, movimento contra a Ocupação da França pelos nazistas. Além disso, podemos destacar: a contribuição, por meio de sua escrita impetuosa, no movimento estudantil maio de 68; a sua postura política contra a guerra da Argélia (1954-1962); e a sua assinatura no manifesto das 343 (5 de abril de 1971), assinado por mulheres célebres, dentre as quais Simone de Beauvoir e Delphine Seyrig, que reivindicava o direito ao aborto na França.

Ao longo de pouco mais de meio século de produção, Marguerite Duras construiu uma obra monumental, situada entre o ano de 1943, com a publicação de seu primeiro livro, *Les impudents* [Os insolentes], até à publicação de *C'est tout* [É tudo], no ano de 1995, cujo título, premonitório, revelava o fim de sua carreira artística e a sua própria morte, ocorrida em 1996. Marguerite Duras não deixou de refratar, em cada um dos domínios artísticos e gêneros discursivos por ela trabalhados, o *background* adquirido em seu permanente e incansável trânsito interartes, o que proporcionou uma obra diversificada, que inclui romances, peças de teatro, roteiros cinematográficos, textos críticos e até mesmo filmes (19 no total, entre longas-metragens e curtas-metragens), mostrando-se impactada pela sétima arte.

A escritora francesa iniciou a sua produção cinematográfica depois de trabalhar com a literatura. Primeiramente, M.D.² ingressou no cinema com o roteiro *Hiroshima Mon Amour* [Hiroshima meu amor] (1960). Em seguida, ela mesma estreou como cineasta com o filme *La Musica* (1967), codirigido por Paul Seban. Participou como atriz, realizadora e roteirista em *Le Camion* [O Caminhão] (1977), e como compositora e cineasta em *Nathalie Granger* [Nathalie Granger] (1972). Dentro desta perspectiva, é importante mencionar que Marguerite Duras concentrava várias funções quando realizava os seus filmes, produzindo um cinema verdadeiramente autoral. Tudo isso depois de publicar romances como *Les impudents* [Os insolentes] (1943) e *Un Barrage contre le Pacifique* [Barragem contra o Pacífico] (1950), que quase ganhou o *Prix Goncourt*³.

Neste sentido, é preciso sublinhar que Godard classificou Marguerite Duras como pertencente à “Bande des Quatre”⁴, que também inclui Sacha Guitry, Marcel Pagnol e Jean Cocteau. Tais artistas foram agrupados dessa maneira porque, antes de se tornarem cineastas, foram escritores, realizando filmes com uma grandeza tal que se tornou possível acreditar no potencial do cinema. Conforme salienta Cléder (2012, p. 8), há uma separação disciplinar na cultura ocidental que ainda insiste em enxergar o cinema com um complexo de inferioridade em relação à literatura. *O Grupo dos Quatro* destacou-se exatamente por romper barreiras entre disciplinas e produzir um cinema fecundo.

A presente tese está dividida em duas partes, sendo a primeira relativa aos dois roteiros e a segunda relativa a três romances. Na primeira parte, proponho uma análise minuciosa, mas

² Usaremos a sigla M.D. para nos referirmos a Marguerite Duras.

³ “Prêmio Goncourt”. Um dos mais prestigiados prêmios literários que recompensa autores de língua francesa.

⁴ “Grupo dos Quatro”. Extraído de DURAS; GODARD, 2014, p. 85.

não exaustiva, principalmente dos roteiros cinematográficos *Hiroshima Mon Amour* (capítulo I) e *Le Camion* (capítulo II), e para não deixar de apresentar uma análise global das obras em questão, recorro também aos respectivos filmes. Tanto *Hiroshima Mon Amour* quanto *Le Camion* são roteiros que vão na contramão dos roteiros tradicionais, à medida que se aproximam da linguagem poética, tornando-se textos relevantes por si mesmos, independentemente de suas transposições cinematográficas.

Já na segunda parte, proponho uma análise dos romances *Un Barrage contre le Pacifique* [Barragem contra o Pacífico] (1950) (capítulo I), *L'Amant* [O Amante] (1984) (capítulo II), e *L'Amant de la Chine du Nord* [O Amante da China do Norte] (1991) (capítulo III), destacando elementos característicos da linguagem cinematográfica em tais obras. Para isso, recorro a autores que refletiram sobre a linguagem cinematográfica, tais como Marcel Martin e Noël Burch.

Julgo necessário apresentar um texto introdutório em ambas as partes, com o objetivo de trazer à baila os conceitos a serem utilizados em cada capítulo. No texto introdutório da primeira parte, além de apresentar as ideias sobre o poético, de Mikel Dufrenne e de Jean Onimus, abordo as visões de Pier Paolo Pasolini e de Luis Buñuel acerca do cinema de poesia. No primeiro capítulo da primeira parte, com vistas a deslindar como o roteiro e o filme *Hiroshima Mon Amour* se constituem como poéticos, sirvo-me das definições desenvolvidas no texto introdutório, o qual também fundamentará a análise de *Le Camion*. Além disso, recorro à estética da recepção, de Wolfgang Iser, para entender o papel do espectador no que concerne à percepção do poético.

A autora já tinha desenvolvido a temática da saga familiar em um de seus primeiros romances, *Un barrage contre le Pacifique*, também em *L'Amant*, quando M.D. já tinha realizado praticamente todos os seus filmes, até chegar na experiência radical de *L'Amant de la Chine du Nord*, um de seus últimos livros, que pode ser lido tanto como um romance quanto como um roteiro cinematográfico.

Os roteiros *Hiroshima Mon Amour*⁵ e *Le Camion*, que Marguerite Duras produziu para o cinema, possuem um formato completamente diferente dos roteiros cinematográficos tradicionais, por incorporarem elementos provenientes da literatura. No romance *Un barrage contre le Pacifique*, já é possível notar indícios da linguagem cinematográfica. Inclusive, os

⁵ O roteiro de *Hiroshima Mon Amour* foi publicado em 1960, mas o filme foi lançado em 1959. Então, quando nos referimos ao roteiro *Hiroshima Mon Amour*, indico o ano da sua publicação, o mesmo sendo feito para o filme.

seus romances *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord* dialogam de maneira ainda mais intensa com o cinema, conforme ficará claro na segunda parte.

Essas proposições são interessantes na medida em que possam lançar luzes acerca do ato de escrita de Marguerite Duras e a relação deste com o cinema. Por outro lado, quando Marguerite Duras passa a fazer cinema, ela levará toda essa bagagem cinematográfica para a literatura, conforme procurarei elucidar ao longo desta tese.

Embora M.D. não gostasse que seu nome fosse associado ao *Nouveau Roman*⁶ – pois ela sempre se autoproclamou uma artista independente e livre de rótulos –, entendo que ela figura entre os escritores desse movimento, devido ao fato de se valer de um fazer artístico experimental e de pesquisa tanto em seus livros quanto em seus filmes, o que caracteriza a produção literária e cinematográfica daquela geração, de acordo com as ideias de Robbe-Grillet (1963, p. 137).

Para Leyla Perrone-Moisés (1996, p. 129), no entanto, a associação do nome de Duras ao *Nouveau Roman* é bastante questionável, pois, segundo essa crítica literária brasileira, M.D. não inova seus romances do ponto de vista dos problemas relativos aos gêneros e “[...] criação de novas formas expressivas [...]” (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 129). Penso, ao contrário, que Marguerite Duras, ao transitar entre cinema e literatura e promover a coalescência entre ambas as artes, renovou gêneros discursivos preexistentes mediante sua marca própria enquanto artista anfíbia⁷ do século XX.

Segundo Todorov (1980, p. 48), o gênero é uma “[...] codificação de propriedades discursivas [...]”. Quando escreve uma obra, o escritor tem em mente determinado gênero, como uma espécie de forma que organizará o seu processo criativo, o qual vai modelar o seu trabalho artístico. Assim, os gêneros funcionam, para os autores, como “modelos de escritura” e, para os leitores, como “horizonte de expectativa” (TODOROV, 1980, p. 49).

Sob o prisma do “horizonte de expectativa”, os leitores leem o texto em função do sistema de gêneros que eles conhecem, quer a partir da crítica, quer a partir do ensino, quer a partir do sistema de difusão do livro (TODOROV, 1980, p. 49). Na perspectiva dos “modelos

⁶ “Novo Romance”. Trata-se de um movimento literário francês de 1950, no qual os escritores buscavam inventar sempre um estilo novo a cada obra, divergindo, assim, do romance clássico.

⁷ Jean Cléder, especialista da obra de Duras, caracteriza M.D. como sendo uma artista anfíbia precisamente pelo fato de ela transitar em diferentes domínios artísticos.

de escritura”, os autores, para comporem as suas obras, partem de gêneros discursivos disponíveis na sociedade (TODOROV, 1980, p. 49).

Dessa forma, os gêneros, “[...] ao contrário de espartilhos sufocantes, são estruturas que a experiência histórica ensina serem básicas para a expressão do pensamento [...]” (MOISÉS, 2013, p. 204). Decerto, a partir do arcabouço de gêneros preexistentes em uma sociedade, o escritor vai eleger aquele(s) que melhor convier(em) ao exercício da sua arte. Assim, o escritor, em função dos caminhos estéticos, por ele escolhidos, abertos ou construídos, pode romper, ou não, com os gêneros legados pela tradição.

Então, indago: para além de uma mistura de gêneros, conforme muitos críticos da obra durassiana defendem, M.D. criou um novo gênero discursivo, ao transitar entre cinema e literatura? Levanto duas hipóteses: os roteiros *Hiroshima Mon Amour* e *Le Camion* contêm elementos que podem justificar o engendramento de um gênero discursivo fluido, à medida que mistura características tanto do cinema quanto da literatura. Já o romance *L’Amant de la Chine du Nord*, uma das últimas obras da autora, pode ser lido, também, como um roteiro cinematográfico. Em ambas as hipóteses, faz-se notório que a escritura durassiana vai além de um embaralhamento de gêneros ou de um estilhamento subversivo dos mesmos.

Defendo que a grande importância da sua obra se deve, dentre outros fatores, à imbricação, assaz presente, entre literatura e cinema⁸, gerando uma obra experimental e inovadora. Segundo Todorov (1980, p. 50), dado que o gênero discursivo nasce no cruzamento entre a poética geral e a história literária, o gênero discursivo pode tornar-se protagonista dos estudos literários. Por esta razão, julgo importante escrutinar a natureza do embaralhamento dos gêneros discursivos, característica deveras inegável da obra durassiana.

É importante salientar que tal mescla de gêneros discursivos pode ser considerada uma constatação amplamente aceita pela fortuna crítica durassiana. Neste sentido, Madeleine Borgomano, ex-presidente da Sociedade Marguerite Duras, refere-se à obra de M.D. como um “[...] *carrefour transgressif entre les genres* [...]”⁹ e uma “[...] *zone de transition ou de transit* [...]”¹⁰ (BORGOMANO, 2010, p. 55). Podemos mencionar, ainda, Joëlle Pagès-Pindon, vice-presidente da Associação Marguerite Duras, que caracteriza a escritura durassiana como um

⁸ O teatro, também, fez parte da obra durassiana, mas não o focalizaremos.

⁹ “[...] cruzamento transgressivo entre os gêneros [...]”.

¹⁰ “[...] zona de transição ou de trânsito [...]”.

“[...] *brouillage des frontières* [...]”¹¹ (PAGÈS-PINDON, 2005, p. 182). Enfim, Andrea Correa Paraíso (2002), crítica brasileira da obra de Duras, define esta como híbrida, em virtude do entrelaçamento de gêneros distintos. Pretendo demonstrar como esse cotejo entre texto e imagem produz um gênero fluido exatamente devido à interseção entre literatura e cinema.

Marguerite Duras dedicou boa parte de sua carreira ao cinema. A cine-escritora redigiu os roteiros para os filmes que realizou ou para os que eram dirigidos por outro realizador, os quais se transformaram em livros interessantes, pois podem ser estudados tanto com relação aos filmes quanto como textos autônomos. Neste contexto, destaco *Hiroshima Mon Amour* e *Le Camion*, que, pela sua força poética e parentesco evidente com a literatura, podem ser estudados e analisados independentemente de suas transposições cinematográficas.

O cinema e a literatura influenciaram-se mutuamente, o que resultou em “[...] grandes encontros [...]” (DELEUZE, 1987, p. 6). Neste sentido, Epstein (1983, p. 269) afirmou: “[...] a literatura moderna está saturada de cinema. Reciprocamente, esta arte misteriosa muito assimilou da literatura [...]”. Na esteira de artistas que souberam enfeixar, em suas obras, essas duas áreas, encontra-se Marguerite Duras, que, se por um lado, contribuiu para a literatura com uma escrita carregada de influxos da linguagem cinematográfica, por outro, produziu uma obra cinematográfica trespassada de influências literárias.

Penso que é exatamente pela influência exercida pela literatura durassiana na cinematografia da própria autora que o roteiro deixará de ser um texto subserviente ao filme correspondente e passará, então, a um nível mais elaborado, mais artístico, cuja leitura e análise podem ser feitas independentemente da tradução intersemiótica cinematográfica. Por exemplo, tanto o texto de *Hiroshima Mon Amour* (1960) quanto o de *Le Camion* (1977) valem por si mesmos, uma vez que são portadores de uma riqueza artístico-literária que pode ser fecundamente explorada.

Entendo que M.D. cria um gênero discursivo fluido, porquanto os roteiros da cine-escritora, ao mesmo tempo em que apresentam linguagem literária, são passíveis de tradução intersemiótica para o cinema. Nesse sentido, devido ao trânsito da autora entre literatura e cinema, o roteiro durassiano encontra-se nos antípodas do roteiro tradicional, que se subordina ao filme e não tem relevância como texto autônomo. Ou seja, M.D. vai na contramão da ideia de que o roteiro não possui valor estético.

¹¹ “[...] embaralhamento de fronteiras [...]”.

Hiroshima mon amour e *Le Camion* são textos “abertos” (ECO, 2001) e, assim, permitem grande liberdade tanto ao cineasta quanto ao leitor-espectador. Por exemplo, no caso de *Le Camion*, o uso do *conditionnel présent* e do *conditionnel passé*, que correspondem, em português, ao futuro do pretérito e ao futuro do pretérito composto desencadeia o imaginário do leitor. E, no caso de *Hiroshima Mon Amour*, a riqueza poética da escrita exige do fruidor o uso da imaginação para poder interagir com a obra.

É comum conferir maior valor a um filme elaborado a partir de um texto literário à proporção que o filme se torna ilustrativo em relação ao texto inspirador, supondo-se, assim, mais fiel à obra do escritor. Por seu turno, *Hiroshima Mon Amour* e *Le Camion* são textos já atravessados pela ideia da composição para a sétima arte, nos quais se encontram influências da literatura.

Nesta perspectiva, a obra durassiana permite uma nova forma de pensar a relação entre literatura e cinema, pois Marguerite Duras cria um roteiro que é direcionado para o cinema, o qual pode ser lido e analisado como texto literário. O roteiro, porém, não deixa de estar carregado da inspiração do próprio cinema, pelo qual teve que passar.

Portanto, resulta instigante estudar esse texto literário, feito para o filme, identificando-se, naquele, ferramentas estéticas específicas da sétima arte, bem como escrutinar a natureza desse gênero discursivo fluido. Levando-se em consideração que “[...] um novo gênero é sempre a transformação de um ou vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação [...]” (TODOROV, 1980, p. 46), entendo que se pode pensar em um gênero discursivo fluido, pois *Hiroshima Mon Amour* e *Le Camion* se encontram em um horizonte de cruzamento entre a literatura e o cinema.

A sala de cinema foi comparada com a caverna de Platão, sendo os espectadores os prisioneiros, e as imagens na tela, as sombras projetadas sobre os muros (AUMONT; MICHEL, 2010, p. 44). Em contraposição a tal pensamento, o filósofo argelino Jacques Rancière defende que a ideia de passividade é, na verdade, equivocada, porquanto o espectador, assim como o aluno ou o intelectual, “[...] observa, seleciona, compara, interpreta [...]” (2012, p. 17), interagindo, dessa maneira, com as imagens que lhe são propostas. Neste sentido, é importante salientar que a desconfiança de Platão com relação às imagens, desenvolvida no capítulo VII da *República*, perdurará por vários séculos na história do Ocidente. Tanto é que quando o cinematógrafo surgiu, no final do século XIX, muitos não acreditavam em seu potencial. Até mesmo os irmãos Lumière não imaginavam que o cinematógrafo teria um futuro promissor e sequer desconfiavam de que se tornaria uma arte com uma linguagem própria.

Se, por um lado, Rancière (2012) pensa que a pressuposta passividade do espectador, frente às imagens, não se comprova, já que, de alguma forma, quando interage com as imagens, o espectador lança mão do refletir; por outro, Marguerite Duras (1987) combate a infantilização sistemática do espectador, que pode ser entendida como uma banalização do filme para torná-lo facilmente inteligível.

Em face da obra cinematográfica durassiana, entendo que, embora o espectador tenha o potencial de interpretar as imagens, é necessário que o leitor-espectador se sirva de tal potencial para, por meio de um esforço intelecto-imaginativo, construir os seus próprios caminhos interpretativos, respaldados esses caminhos sobre os constituintes da obra. Em entrevista à Marguerite Duras, Michelle Porte, documentarista e realizadora francesa, declara a respeito de *Le Camion*:

[...] *Pour moi, spectateur qui vient de voir le film, c'est la première fois qu'au cinéma on me donne une aussi grande liberté, je trouve là la même liberté qu'à la lecture et c'est dans ce sens que je trouve que ce film est quelque chose de nouveau, une voie tout à fait nouvelle dans le cinéma [...]*¹². (DURAS; PORTE, 1977, p. 90).

O cinema durassiano não quer um espectador subserviente, passivo diante de imagens (em movimento) a serem consumidas; ao contrário, deseja o espectador liberto de quaisquer amarras mentais, a fim de que ele possa entender a obra, interagindo com ela. Portanto, na contramão do cinema que oferece modelos prontos, facilmente tangíveis, as obras durassianas convidam o leitor-espectador a pensar.

Nesta perspectiva da obra durassiana, não se pode negligenciar o papel do espectador – tampouco o do leitor –, haja vista M.D. ter se preocupado, especialmente, com a função do espectador, não para agradá-lo ou para ser complacente com ele, mas para impulsioná-lo à reflexão. Em entrevista a Xavière Gauthier, Duras (1974, p. 91) critica a relação do espectador com o filme, de modo geral, haja vista que se trata de uma *relação de total passividade* à qual o espectador é submetido. Ainda na mesma entrevista, Duras (1974, p. 91) declara a respeito da relação do espectador com o filme: “[...] *Tout est digéré. On lui amène, il avale, ou bien il le vomit, comme moi, je ne peux plus du tout les voir [...]*”¹³. Ou seja, Marguerite Duras compara o filme a uma espécie de comida, já digerida, oferecida ao espectador para que ele simplesmente

¹² “[...] Para mim, espectadora que acaba de ver o filme, é a primeira vez que no cinema me permitem uma liberdade tão grande. Eu encontro aí a mesma liberdade que na leitura e é neste sentido que eu acho que este filme é algo novo, um caminho inteiramente original no cinema [...]”.

¹³ “[...] Tudo é digerido. Entregam-lhe, ele engole, ou então ele vomita, como eu; não aguento mais vê-los de nenhuma maneira [...]”.

engula sem o menor esforço. Assim sendo, tanto os filmes quanto os livros de Duras são “abertos”, em relação íntima com as poéticas contemporâneas:

O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra a acabar: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo a sua obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a sua forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento. (ECO, 2001, p. 62).

Torna-se claro, assim, que Marguerite Duras subverte a lógica de mercado que o cinema comercial impõe, pois este subordina o texto à imagem. Em contrapartida, para M.D., talvez por ser uma autora que tenha bebido na fonte da literatura, o texto possui importância destacável. Há, até mesmo, quem defenda que Marguerite Duras “[...] *ne s’intéresse au cinéma que pour mieux comprendre la nature de l’écrit* [...]”.¹⁴ (MARITCHIK, 2007, p. 197). Podemos afirmar, então, que a arte de M.D. é, por excelência, um “ato de resistência” (DELEUZE, 1987, p. 13), inclusive contra o fenômeno do cinema comercial, o qual procura uniformizar e padronizar o filme, de maneira a torná-lo apenas mais um produto a ser vendido e consumido.

Neste sentido, também é possível perceber a existência de outras camadas textuais as quais o próprio espectador é convidado a elaborar junto com o artista, como se o leitor-espectador fosse, ele também, uma espécie de artista. Por exemplo, *Le Camion* “[...] aproxima-se do texto, sem ser, contudo, literatura filmada [...]” (ANDRADE, 2001, p. 111), dado que *Le Camion* consiste na própria leitura do roteiro.

Os romances, escritos pela cine-escritora, reverberam vivências da sua infância e adolescência. O fato de Marguerite Duras ter nascido e morado, até os dezoito anos, na antiga Indochina, marcou-a tão profunda e indelevelmente que muitas de suas obras terão como pano de fundo os costumes, as paisagens e as memórias daquele país. Inclusive, a forma como Marguerite Duras trabalha a língua francesa em seus textos remete muito ao fato de que ela era bilíngue, pois falava fluentemente o francês e o vietnamita.

Em razão disso, a história de vida de M.D., basicamente a infância e a adolescência com a família na Indochina, perpassa algumas de suas produções literárias. O primeiro deste conjunto de obras é o livro *Un Barrage contre le Pacifique*, no qual a autora narra a história trágica de sua mãe, que comprou terras incultiváveis, invadidas pelo Pacífico, e contra o qual,

¹⁴ “[...] apenas se interessa pelo cinema para melhor compreender a natureza da escrita [...]”.

numa última tentativa ensandecida de salvaguardar uma década de economia, inutilmente erigiu barragens a fim de proteger as plantações de arroz (DURAS, 1950, p. 57).

Além disso, em *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*, é possível identificar memórias da própria autora trabalhadas de forma artístico-literária acerca do período em que M.D. viveu na Indochina. A temática que perpassa essa parte de suas obras é o desespero de uma família que beira à miséria, embora seus membros fizessem parte de um grupo social da antiga Indochina, composto por colonos brancos, que detinha certos privilégios em detrimento da população local. Quando o pai de Duras morreu, a mãe dela, voltando a exercer atividades como professora primária, ficou responsável pela manutenção da família (LEBELLEY, 1994, p. 4). Em *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*, desponta a revolta contra os espoliadores da colônia que ludibriaram a mãe com terras incultiváveis.

A mãe ignorava o fato de que, para obter terras cultiváveis, era necessário pagar, aos agentes do cadastro, uma propina, a qual correspondia ao dobro do valor exigido para a compra do terreno. Ora, as terras que se revelassem improdutivas deveriam ser devolvidas aos mesmos agentes do cadastro que as venderam. Assim, esses espoliadores corruptos encontraram uma verdadeira mina de ouro na Indochina. Como se não bastasse o fato de ter economizado durante uma década para comprar esse pedaço de terra que o oceano invadia anualmente, a mãe ainda contraiu empréstimos com o propósito de construir barragens contra o Pacífico. Resultava inútil à senhora Donnadiou presentear os camponeses com tais terras, segundo a narrativa de M.D.¹⁵, pois estas já “pertenciam” ao Oceano Pacífico e aos caranguejos anões dos arrozais.

M.D. precisou esperar quarenta e um anos, depois de uma carreira intensiva de trânsito entre diferentes meios artísticos, para receber o mais cobiçado prêmio literário do mundo francófono, o prêmio Goncourt, o que ocorreu com a publicação da obra *L'Amant*. Desse livro, Jean-Jacques Annaud realizou um filme homônimo (1991), criticado e rechaçado por M.D. As ideias dela, acerca de como este filme deveria ter sido elaborado, foram desenvolvidas em *L'Amant de la Chine du Nord*. Portanto, M.D. sempre retomava os temas com os quais trabalhava e manteve, no coração de sua obra, um intenso diálogo entre literatura e cinema.

Se a obra literária de M.D. ainda é pouco difundida no Brasil, a obra cinematográfica da cine-escritora permanece à espera de uma ampla e merecida divulgação. Seu livro mais conhecido, *L'Amant*, que foi traduzido para mais de quarenta idiomas, é somente a ponta do

¹⁵ *Worn out with desire to write* (1985). Direção de Alan Benson e Daniel Wiles. Produção de Hilary Chadwick. Documentário: 51'06". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TPiv0EKzd8K>. Acesso em: 12 jun. 2014.

iceberg de um vasto trabalho literário e cinematográfico. É precisamente por ser uma obra híbrida que percebo nela algo novo tanto do ponto de vista literário quanto cinematográfico. Posto de modo diverso: a novidade se instaura na literatura e na cinematografia, no ponto de interseção entre ambos esses campos artísticos.

O trabalho artístico de Marguerite Duras resulta de reflexões, de recosturas e de experimentações. Assim como fizeram outros artistas, M.D. logra apresentar ao leitor-espectador a forma como a obra foi elaborada, ao virá-la pelo avesso. A escritura torna-se objeto da obra literária, na medida em que a mesma chama a atenção não apenas para seu conteúdo, mas, especialmente, para a maneira como este é transmitido. A obra durassiana, dessa forma, apresenta a segunda característica do “discurso aberto”, que remete o leitor não tanto ao conteúdo, mas quanto à maneira como ele é organizado (ECO, 2001, p. 280). Por conseguinte, devido ao fato de se configurar nesse horizonte de abertura, a escritura durassiana jamais se esgota, conservando-se sempre como fonte de informações potencialmente renováveis, de acordo com culturas e sensibilidades diversas.

Em se tratando de uma obra tão extensa e com uma fortuna crítica tão ampla, é impactante para o crítico defrontar-se com uma autora de tal envergadura artística e intelectual. Além disso, a obra da cine-escritora, por ser “aberta”, possibilita uma ampla gama de interpretações e interfaces com diferentes campos artísticos. Outro ponto fundamental da obra de M.D. é o seu caráter experimental, pois ela não aceita fórmulas prontas para escrever nem para filmar, manifestando, assim, coerência entre sua produção artística e seu discurso teórico sobre a escrita:

Je crois que c'est ça que je reproche aux livres, en général, c'est qu'ils ne sont pas libres. On le voit à travers l'écriture: ils sont fabriqués, ils sont organisés, réglementés, conformes on dirait. Une fonction de révision que l'écrivain a très souvent envers lui-même. L'écrivain, alors il devient son propre flic. J'entends par là la recherche de la bonne forme, c'est-à-dire de la forme la plus inoffensive. Il y a encore des générations mortes qui font des livres pudibonds. Même des jeunes: des livres charmants, sans prolongement aucun, sans nuit. Sans silence. Autrement dit: sans véritable auteur. Des livres de jour, de passe-temps, de voyage. Mais pas des livres qui s'incrument dans la pensée et qui disent le deuil noir de toute vie, le lieu commun de toute pensée¹⁶. (DURAS, 1993, p. 34).

Considerando os roteiros de *Le Camion* e de *Hiroshima Mon Amour* e o romance *L'Amant de la Chine du Nord*, entendo que a escrita e a filmografia de Marguerite Duras

¹⁶ “Eu penso que é isto o que eu critico nos livros geralmente, é que eles não são livres. Nós vemos isso através da escrita: eles são fabricados, eles são organizados, regulamentados, conformistas, parece. Uma função de revisão que o escritor muitas vezes adota para si mesmo. O escritor, então, torna-se o seu próprio policial. Com isso quero

ocorrem num entre-lugar, numa zona em que se cruzam gêneros diversos. Nesta tese, analiso a natureza do cruzamento de campos artísticos, cotejando livros e filmes da autora.

Segundo Lotman (1978, p. 39), uma estrutura artística complexificada, fabricada por meio da linguagem, produz um conjunto de informações que demanda certa estrutura específica. Portanto, cada informação requer, tanto para existir quanto para ser transmitida, uma dada estrutura. Nesta perspectiva, procuro identificar, nos textos literários e cinematográficos arrolados nesta tese, tais estruturas artísticas complexas, com vistas a entender como elas convergem para a renovação dos gêneros discursivos.

De maneira mais específica, indago: quais são as similitudes e as diferenças entre *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*? Ou, mais precisamente, quais são as dessemelhanças entre o filme, dirigido por Jean-Jacques Annaud, e o que deveria ter sido o filme, de acordo com Marguerite Duras, que, por não ter apreciado o filme de Annaud, escreveu outro livro? Como se pode entender a ideia de gênero discursivo em *L'Amant de la Chine du Nord*, obra que está a meio-caminho entre o romance e o roteiro cinematográfico?

O gênero pode surgir contemporaneamente à obra, ou seja, o escritor é capaz de criar um novo gênero quando elabora o seu projeto artístico, tornando-se um “*genoteta*” (TODOROV, 1980, p. 37, grifo do autor). Assim, os gêneros literários não são categorias estanques, mas podem se cruzar, de maneira a produzir uma obra que seja o resultado de uma contaminação entre eles, desaguando, num primeiro momento, em um gênero híbrido ou, num segundo momento, num novo gênero discursivo.

L'Amant de la Chine du Nord é uma reescrita de *L'Amant*, às vezes, com citações inteiras deste, seja nos mesmos contextos, seja em contextos distintos da história. Por exemplo, existem passagens que se encontram em ambos os romances, como indicam os dois trechos a seguir, contidos, respectivamente, em *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*:

dizer a busca pela forma correta, isto é, a forma mais inofensiva. Ainda há gerações mortas que fazem livros pudicos. Mesmo jovens: livros charmosos, sem nenhuma extensão, sem noite. Sem silêncio. Dito de outra forma: sem verdadeiro autor. Livros do dia, de passatempos, de viagens. Mas não livros que se incrustam no pensamento e que dizem o luto sombrio de toda a vida, o lugar comum a todo pensamento”.

Elle lui dit: je préférerais que vous ne m'aimiez pas. Même si vous m'aimiez je voudrais que vous fassiez comme d'habitude avec les femmes. Il la regarde comme épouvanté, il demande: c'est ce que vous voulez? Elle dit que oui. Il a commencé à souffrir là, dans la chambre, pour la première fois, il ne ment plus sur ce point. Il lui dit que déjà il sait qu'elle ne l'aimera jamais [...].¹⁷ (DURAS, 1984, p. 47, grifos meus).

J'aurais préféré que tu ne m'aimes pas. Que tu fasses comme d'habitude avec les autres femmes, pareil. C'était ça que je voulais. C'était pas la peine de m'aimer en plus.¹⁸ (DURAS, 1991, p. 174, grifos meus).

Devo frisar que M.D. não escreveu *L'Amant de la Chine du Nord* porque estava insatisfeita com o romance *L'Amant*, mas porque estava descontente com o filme homônimo de Jean-Jacques Annaud, sendo esse descontentamento profícuo: um livro, de uma determinada escritora, inspira, em outro autor, a criação de um filme, o qual passa a se tornar novamente livro, reescrito pela mesma autora que deu início a esse processo de disseminação artística. É esta mistura de campos artísticos que pode fornecer pistas no sentido de compreender este gênero fluido, nascido no entroncamento entre a literatura e a sétima arte.

A propósito, o livro de 1991, *L'Amant de la Chine du Nord*, contém várias passagens que indicam como ele deveria ser transposto para a tela, além de referência ao uso das câmeras e sugestões no final da obra para o caso de tornar-se inspiração para um filme (DURAS, 1991, p. 243).

Evidentemente, Marguerite Duras pôde realizar uma obra que, a um só tempo, perpassa e liga campos artísticos diversos – literatura e cinema – tanto por uma questão de gênio individual quanto como uma questão de época, pois “[...] as obras de arte são produtos não do gênio de escritores individuais, mas da cultura que os produziu” (DINIZ, 2005, p. 63). Nesse sentido, M.D. atuou em um determinado contexto histórico, o século XX, o qual assistiu ao desenvolvimento da sétima arte, a ligação desta com o capitalismo e a cisão da mesma entre cinema artístico e cinema comercial. A obra de Duras é profundamente histórica, e, vale ressaltar, M.D. foi uma escritora que refratou sua época, assim como outros escritores, tais como Alain Robbe-Grillet e Pier Paolo Pasolini, que se beneficiaram da mistura de gêneros em suas produções artísticas.

¹⁷ “Ela lhe diz: *eu preferiria que você não me amasse*. Mesmo se você me amasse eu gostaria *que você fizesse como de hábito com as mulheres*. Ele a olha como assustado, ele pergunta: *é o que você quer?* Ela diz que sim. Ele começou a sofrer lá, dentro do quarto, pela primeira vez, ele não mente mais sobre este ponto. Ele lhe diz que ele já sabe que ela não o amará nunca [...]”.

¹⁸ “Eu teria preferido que você não me amasse. Que você fizesse como de hábito com as outras mulheres, de forma semelhante. Era isso o que eu queria. Não valia a pena me amar além disso”.

É importante destacar que as modificações dos gêneros textuais são gradativas, e o nascimento de novos gêneros literários surge muito lentamente. Além disso, estes existem à medida que o público e a crítica os reconhecem, e são essencialmente históricos (AUMONT; MARIE, 2010, p. 142). Portanto, cada autor renova o seu fazer artístico de acordo com o seu período histórico e com as suas possibilidades. É inegável que M.D. tenha questionado as fronteiras entre os gêneros, não se tratando, porém, de um posicionamento crítico apenas teórico, uma vez que ela colocou esse questionamento em prática por meio de seus romances, de seus roteiros cinematográficos, de seus filmes, da sua obra.

Enfim, defendo que, além de realizar uma diluição das fronteiras entre os gêneros, M.D. propõe uma renovação destes. Posto de outra maneira: não apenas busco constatar a interpenetração de diferentes universos artísticos, mas, por meio de uma análise crítica e comparativa, defendo que M.D. amalgama literatura e cinema, quer na composição de seu texto cinematográfico, quando se vale de características próprias da literatura, quer no seu texto literário, quando usa referências explícitas à sétima arte, proporcionando, assim, determinada renovação discursiva tanto da escrita do roteiro quanto da escrita do romance. Em vista disso, tendo plena consciência da transitoriedade e da historicidade dos gêneros, procuro entender como M.D. constrói a sua poética, de maneira a elucidar a natureza deste gênero fluido.

PARTE I – AS MARCAS DA LITERATURA NO CINEMA

Esta primeira parte da tese se centra, precipuamente, na identificação e no estudo do poético nos roteiros cinematográficos *Hiroshima Mon Amour* e *Le Camion*, de maneira a tornar inteligível a compreensão desse gênero discursivo fluido. Não deixo, contudo, de remeter-me a algumas manifestações do poético nas obras filmicas, o que aparece de forma marginal em relação à análise dos roteiros cinematográficos propriamente ditos, pois são tais textos que engendram este gênero discursivo fluido.

No início do século XX, muitos artistas se empenharam em desconstruir a ideia segundo a qual o cinema era apenas um divertimento efêmero de massas ávidas por novidades de qualquer tipo, “[...] comparável aos circos de aberrações ou até mesmo aos prostíbulos [...]” (SABADIN, 2009, p. 70). Inclusive, levando-se em consideração que o cinema dava os seus primeiros passos, muitos cineastas procuraram aproximar a arte nascente da multimilenar literatura, com o fito de enobrecer o cinema.

Desde os primórdios do cinema, o poético se manifesta nas obras filmicas (PASOLINI, 1982). Durante o Impressionismo francês, na década de 1920, cineastas como Abel Gance, Germaine Dulac e Jean Epstein se empenharam em produzir um cinema de poesia. Inclusive, este último entendia o cinema como uma “[...] *langue peu raisonneuse, mais magiquement émouvante, une langue de poésie* [...]”¹⁹ (EPSTEIN, 1955, p. 22). Dessa maneira, naquela época, alguns realizadores não apenas pensavam sobre as possíveis relações entre o cinema e a poesia como também construíam os seus filmes em função dessas reflexões.

Além disso, o cinema surrealista, baseado em conceitos da psicanálise de Freud, recorre ao mundo onírico e rompe com a lógica narrativa, introduzindo vários elementos poéticos na sétima arte. A título de exemplo, destaco: Abel Gance, com *La Roue* [A Roda] (1923), Germaine Dulac, com *La Coquille et le Clergyman* [A Concha e o Clérigo] (1928), Luis Buñuel, com *Un Chien Andalou* [Um Cão Andaluz] (1929) e *L'Âge d'Or* [A Idade de Ouro] (1930), e Jean Cocteau, com *Le Sang d'un Poète* [O Sangue de um Poeta] (1930). Por conseguinte, nas décadas de 20 e 30 do século XX, os cineastas Abel Gance, Germaine Dulac, Luis Buñuel e Jean Cocteau puderam introduzir elementos poéticos nos seus filmes.

¹⁹ “[...] língua pouco racional, mas magicamente comovente, uma língua de poesia [...]”.

Para Mikel Dufrenne (1969, p. 101), a obra poética “[...] induz o leitor ao estado poético [...]”. Já para Jean Onimus (p. 14, grifos do autor), “[...] *le poétique relève d’un besoin élémentaire, un besoin d’exister plus* [...]”²⁰. Além disso, “[...] *Elle [la poésie] porte en elle la compensation parfaite des misères que nous endurons* [...]”²¹ (BRETON, 1924, p. 8, grifos meus). Em decorrência disso, considero que os roteiros cinematográficos *Hiroshima Mon Amour* e *Le Camion*, bem como as obras filmicas que os representam, despertam o estado poético no leitor-espectador e, sob este prisma, podem ser consideradas poéticas. Além disso, tais obras permitem ao fruidor alcançar este estado de *existir mais*, que consiste não apenas em existir no dia a dia, mas permite ao fruidor libertar-se das misérias sofridas e dos tentáculos opressores do cotidiano.

Ademais, o poético é: “[...] *une manière d’être et d’ouvrir les yeux qui révèle que la poésie n’est rien nulle part, sauf dans ce regard qui assure la souveraineté de l’homme sur les choses de la création* [...]”²² (REVERDY *apud* BENAC, 1988, p. 387). Isto posto, além de estar presente em algumas obras artísticas, a linguagem poética varia de acordo com a recepção de cada indivíduo, pois esta linguagem pode se manifestar à medida que o sujeito esteja inclinado a captá-la.

Dessa forma, se, por um lado, a obra artística impele à experiência do poético, por outro, o receptor desenvolve uma sensibilidade estética para a captação do poético. Nesse sentido, *Hiroshima Mon Amour* e *Le Camion* são obras capazes de despertar o estado poético. Contudo, para que isso se efetive, é imprescindível que o leitor-espectador se torne um colaborador, uma vez que, por não serem facilmente apreensíveis e renovarem-se a cada leitura e/ou visualização, tais roteiros e filmes demandam grande margem de participação intelectual e imaginativa.

É importante notar que o poético está intimamente relacionado com a imagem (PAZ, 1996, p. 50). Além disso, “[...] A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la [...]” (PAZ, 1996, p. 50). Por conseguinte, penso que o cinema oferece um manancial inesgotável para a captação do poético, tendo em vista que a matéria de que se vale o cine-diretor é constituída, justamente, de imagens (em movimento). A fim de construir a linguagem poética, o poeta necessita lançar mão do repertório de palavras que o seu idioma oferece e

²⁰ “[...] O poético é uma necessidade básica, uma necessidade *de existir mais* [...]”.

²¹ “[...] Ela [a poesia] carrega nela a compensação perfeita das misérias que suportamos [...]”.

²² “[...] Uma maneira de ser e de abrir os olhos que revela que a poesia não está em lugar nenhum, a não ser neste olhar que garante a soberania do homem sobre as coisas da criação [...]”.

evocar imagens, ao passo que o cine-diretor, para a construção do poético na linguagem cinematográfica, pode se valer diretamente das imagens visuais.

De acordo com Dufrenne (1963, p. 50), a poesia exerce a função tanto de remeter a linguagem a suas origens quanto “[...] reanima-a (a linguagem) mais do que a converte, reativa seu poder expressivo [...]” (DUFRENNE, 1963, p. 50). Portanto, penso que a primeira função da poesia, assinalada por Dufrenne, pode ser compreendida como a lógica com a qual o cinema pode operar, pois todos os elementos que aparecem na tela são imagens, remetendo-nos às próprias coisas, ainda que estas sejam signos. Assim como a poesia, o cinema de poesia, sem precisar, contudo, recorrer necessariamente à linguagem oral ou escrita, é capaz de provocar, no espectador, ressonâncias do estado poético.

Vale lembrar que a função poética não pertence, exclusivamente, ao domínio do poema, porquanto “[...] Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora [...]” (JAKOBSON, 2003, p. 128). De acordo com o linguista russo, a linguagem poética se manifesta quando, na obra de arte, percebemos o foco no trabalho e no burilamento da mensagem por ela mesma. É possível notar tal característica tanto em *Hiroshima Mon Amour* quanto em *Le Camion*. Ou seja, o trabalho com a mensagem por ela mesma, em ambas as obras, é o ponto de partida para que possamos compreender tais roteiros e filmes como poéticos.

Na década de 1960, Pasolini cunhou a expressão “cinema de poesia”, a qual, de acordo com o cine-diretor italiano, teria algumas características, como o uso da subjetiva indireta livre. Alguns anos depois, Pasolini (1982) chega a fazer uma contraposição entre o cinema de prosa e o cinema de poesia. Enquanto o primeiro foca na narrativa, no segundo, observa-se uma maior preocupação com a maneira como a linguagem filmica é trabalhada. Conquanto *Hiroshima Mon Amour* e *Le Camion* contenham narrativas, o trabalho com a linguagem, em ambas as obras, faz-se notório, conforme será apresentado ao longo dos dois capítulos subsequentes.

Num ensaio fulcral, *O cinema de poesia*, contido no livro *Empirismo hereje* (1982), Pasolini argumenta que o cinema tem um pendor acentuado para ser poético, de maneira que “[...] a tendência da linguagem cinematográfica deveria ser uma tendência expressivamente lírico-subjetiva [...]” (PASOLINI, 1982, p. 142). Devido à sua menor sistematicidade em comparação com a língua, o cinema possui uma “[...] qualidade onírica profunda [...]” (PASOLINI, 1982, p. 139), revelando uma grande inclinação para a linguagem poética.

Pelo fato de o cinema não possuir um léxico conceitual e abstrato, ele é “poderosamente metafórico” (PASOLINI, 1982, p. 143). Ora, a metáfora é uma figura de linguagem que consiste no estabelecimento de uma comparação entre dois termos, resultando na mudança de cada elemento e na construção de um novo sentido em função do enunciado como um todo (MOISÉS, 2013, p. 296). Concernente a tal figura de linguagem, ao estabelecer uma comparação entre cinema e poesia, Epstein (1983, p. 273) escreveu: “[...] o princípio da metáfora visual é exato na vida onírica ou normal; na tela ele se impõe [...]”. Assim, enquanto no texto poético, o escritor dispõe do universo da linguagem escrita para a construção de metáforas, no filme, o cineasta utiliza as imagens visuais para produzir sentidos metafóricos.

Com vistas ao engendramento do cinema poético, Pasolini (1982) cita nomes de diretores que lançaram mão de tal recurso, quais sejam: Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci e Jean-Luc Godard. Um dos exemplos que ele menciona é a obra cinematográfica *Il deserto rosso* [O deserto vermelho] (1964), na qual Antonioni substitui “[...] a visão do mundo de uma neurótica pela sua própria visão delirante de esteticismo [...]” (PASOLINI, 1982, p. 147). Assim sendo, Antonioni viabilizou “[...] a mais ampla liberdade poética possível [...]” (PASOLINI, 1982, p. 147), ao fazer uso da subjetiva indireta livre, que consiste em mesclar a visão do cineasta com a do personagem. E, por extensão, conforme se evidenciará ao longo desta tese, posso citar o nome de Marguerite Duras, que inovou o seu fazer cinematográfico por meio de recursos próprios da linguagem literária.

Ainda de acordo com Pasolini (1982), o discurso direto, utilizado amplamente na literatura, corresponde, no cinema, ao uso da câmera subjetiva, por meio da qual “[...] o autor apaga-se e cede a palavra à sua personagem, entre aspas [...]” (PASOLINI, 1982, p. 144). Por intermédio da câmera subjetiva, o mundo circundante é percebido pelo olhar de uma personagem. Por exemplo, em *Hiroshima Mon Amour* (1959), é possível perceber o uso da câmera subjetiva quando Alain Resnais, mediante o uso dos *flashbacks*, dá-nos acesso às lembranças da Francesa, relativas à cidade de Nevers. Juntamente com a protagonista, assim como o Japonês, revivemos, no presente cinematográfico, o passado de *Nevers-en-France*.

Segundo Buñuel (1983, p. 336), quando o filme explora conteúdos do subconsciente dos personagens, a poesia aflora. Em outros termos: “[...] O cinema parece ter sido inventado para expressar a vida do subconsciente [*sic*], tão profundamente presente na poesia [...]” (BUÑUEL, 1983, p. 336). Nesse sentido, mostro, no próximo capítulo, que, em *Hiroshima Mon Amour* (1959), por meio das memórias relativas ao primeiro amor da Francesa, conteúdos do seu subconsciente emergem, revelando o desequilíbrio do seu estado psíquico.

Levando-se em consideração as ideias acima elencadas, procurarei entender como o poético se manifesta nos roteiros de *Hiroshima Mon Amour* e de *Le Camion* e nas obras filmicas respectivas, com vistas a entender como e por que posso considerar os roteiros cinematográficos muito mais do que textos cuja única função é ser transposto para a tela, mas adquire papéis outros precisamente pelo evidente parentesco com a literatura.

CAPÍTULO I *HIROSHIMA MON AMOUR* (1959): POESIA CINEMATOGRAFICA ENTRE AMOR E GUERRA

Sobrevoo maníaco para vigiar, conquistar ou bombardear: como o do aviador do bombardeiro que destruiu Hiroshima sem ver nada com exatidão, isto é, sem estar à altura dos homens, daquilo e daqueles que ele destruía, de tão alto que estava no céu.

Georges Didi-Hubermann

1.1 Contextualização da proposta de estudo do capítulo

Era uma questão de ponto de vista: os que estavam lá em cima careciam de suficiente imaginação para prever as consequências deste ato; os que estavam embaixo foram vítimas de uma arma que, em alguns segundos, provocou a morte de milhares de pessoas. Com um codinome ironicamente inofensivo, a bomba atômica *Little Boy* mergulharia seus mártires num estado de sofrimento tal que quaisquer palavras seriam insuficientes para expressar a magnitude de um resultado tão funesto.

Em missão planejada pelo governo estadunidense, em 6 de agosto de 1945, às 8:15, horário local, *Little Boy* manifestamente aniquilou a cidade-alvo. 70 mil pessoas morreram na hora! Enquanto isso, os sobreviventes de Hiroshima, temporários ou não, aguardavam um destino, trágico e inelutável, causado pelas consequências da radiação nuclear no organismo. O lançamento das bombas atômicas no Japão – primeiro em Hiroshima, e, três dias depois, em Nagasaki – marcou, drástica e indelevelmente, o fim da Segunda Guerra Mundial.

Após dirigir o aclamado curta-metragem *Nuit et Brouillard* [Noite e Neblina] (1956), que discorre sobre a deportação e os campos de concentração nazistas, Alain Resnais foi convidado, pela Argos Filmes e pela sociedade japonesa de produção cinematográfica Daiei Motion Picture, para fazer um documentário sobre a Segunda Guerra Mundial, que estabelecesse uma ligação entre França e Japão. Conforme narra Alain Resnais²³, o filme que, num primeiro momento, deveria ser um documentário, com duração máxima de 45 minutos, evoluiu até se tornar uma obra ficcional com mais de 90 minutos. Pensando na experiência de

²³ DAUMAN, Anatole; HALFON, Samy (Prod.). RESNAIS, Alain. *Hiroshima Mon Amour*. Direction d'Alain Resnais, 1960. 90 min.

Nuit et Brouillard, Resnais não queria fazer outro documentário, justamente para não cair na armadilha de tornar-se repetitivo.

Por seu turno, M.D. sofreu as consequências da Segunda Guerra Mundial. Ela fazia parte da Resistência Francesa, movimento contra a subordinação da França ao poder nazista. Exatamente porque Robert Antelme, então esposo de Duras, fazia parte do mesmo movimento, ele foi deportado para os campos de concentração de Buchenwald e de Dachau, ambos situados na Alemanha. Em seu único e emocionante livro, *L'Espèce Humaine* [A Espécie Humana] (1947), obra capital do século XX pela força do seu testemunho e pelo estilo ao mesmo tempo cru, poético e pungente, Robert Antelme testemunha os tratamentos desumanos sofridos no cotidiano dos campos. Ele reconstrói, de maneira realista, o universo concentracionário e utiliza um vocabulário revelador de uma condição humana degradada. O texto é semeado de palavras em alemão que criam um mundo sonoro próximo da realidade vivida. Contrariamente ao que Hitler defendia de que existiam várias espécies humanas, nesta obra seminal, Robert Antelme defende que só existe uma espécie humana, conforme o seu título nos dá a entender.

Em *La Douleur* [A Dor] (1985), obra que viria a lume somente vinte e cinco anos depois da publicação do roteiro de *Hiroshima Mon Amour* (1960), M.D. narra os seus momentos de angustiante espera por notícias de Robert Antelme. Em busca de informações, M.D. até mesmo se aproxima de um “*chasseur de juifs*”²⁴ (DURAS, 1985, p. 123), um agente da Gestapo, senhor X, designado por Pierre Rabier em *La Douleur*, com quem ela desenvolveria uma relação ambígua, como revela o seguinte excerto:

*Je pense que, s'il me force à boire comme ça, c'est qu'il est déjà dans le désespoir de la défaite, c'est curieux qu'il ne le sache pas. Il croit qu'il me donne à boire pour essayer de me traîner dans un hôtel. Mais il ignore qu'il ne sait pas encore ce qu'il va faire avec moi dans cet hôtel, s'il va me prendre ou me tuer*²⁵. (DURAS, 1985, p. 127).

Ainda em *La Douleur* (1985), Marguerite Duras menciona o acontecimento de Hiroshima (DURAS, 1985, p. 80). No mês de agosto de 1945, em um hotel de repouso para deportados, onde Robert Antelme tentava se curar de seu passado doloroso, eles tomaram conhecimento da terrível notícia em um jornal.

²⁴ “caçador de judeus”.

²⁵ “Eu penso que, se ele me força a beber assim, é que ele já está no desespero da derrota, é curioso que ele não saiba disso. Ele acredita que ele me dá de beber para tentar me levar para um hotel. Mas ele ignora que ele não sabe ainda o que ele vai fazer comigo neste hotel, se ele vai me possuir ou me matar”.

Convém notar que *Hiroshima Mon Amour* (1960) inaugura a entrada de Duras na sétima arte. Até então, outros diretores tinham adaptado algumas de suas obras, tais como René Clément, que realizou *Un Barrage contre le Pacifique* (1958), o qual ela considera como “[...] *la plus incroyable trahison*[...]”²⁶ (DURAS, 2014, p. 608), e Peter Brook, que dirigiu *Moderato Cantabile* (1960). Quanto a esta última obra, também por descontentamento com a transposição cinematográfica, Duras (2014, p. 608) queria ter feito a sua própria versão.

Sendo assim, Duras (2014, p. 608) começou a fazer cinema precisamente porque discordava da maneira como outros artistas transcodificavam cinematograficamente as suas obras. Com efeito, M.D. tinha uma concepção da realização cinematográfica muito diferente dos cineastas supramencionados. Por exemplo, o filme *L’Amant* [O Amante] (1992), dirigido por Jean-Jacques Annaud, “[...] *est étranger à l’univers durassien* [...]”²⁷ (BORGOMANO, 2010, p. 50), posto que “[...] *il s’agit d’un autre univers, ou d’une autre vision du cinéma et du monde* [...]”²⁸ (BORGOMANO, 2010, p. 50). Neste sentido, observemos as palavras da cine-escritora: “*J’ai eu envie de faire du cinéma parce que les films qu’on faisait avec mes romans étaient pour moi insoutenables. Tous, vraiment, trahissaient le roman écrit par moi mais à un point dont je n’aurais jamais pu imaginer qu’on puisse l’atteindre*”²⁹. (DURAS, 1993, p. 608).

M.D. trespassava por entre variados domínios artísticos, o que, inevitavelmente, produziu influências múltiplas em seu trabalho artístico. Quando M.D. decidiu fazer cinema porque discordava da maneira como outros cineastas adaptavam os seus livros, a sua concepção artística já estava profundamente marcada pelas bagagens literárias. Indubitavelmente, estas se refletiram em sua produção cinematográfica.

Em princípio, as ideias do roteirista acabam se subordinando às do diretor, pois, para muitos, “[...] o roteiro é apenas o primeiro passo em uma grande estrutura [...]” (MCSILL; SCHUCK, 2016, p. 104). Frequentemente, o roteiro serve apenas como um guia para a composição do filme. Na contracorrente disso, Marguerite Duras, enquanto roteirista, e Alain Resnais, enquanto cineasta, trabalharam em parceria equipolente na composição da obra em análise.

²⁶ “[...] a mais incrível traição [...]”.

²⁷ “[...] é estrangeiro ao universo durassiano”.

²⁸ “[...] trata-se de um outro universo, ou de uma outra visão do cinema e do mundo”.

²⁹ “Tive vontade de fazer cinema porque, para mim, os filmes que eram feitos sobre os meus romances eram intoleráveis. Todos traíam, realmente, o romance escrito por mim, mas a tal ponto que eu jamais poderia imaginar que fosse possível alcançar”.

É importante observar que, a partir de *Moderato Cantabile* (1958), o tom recitativo caracterizará os escritos de Duras (LAGIER, 2007, p. 16). Segundo Santos (2015, p. 176), Resnais considerava a escrita de Duras tão pertinente para a composição da obra cinematográfica, e com um ritmo tão peculiar, que, para orientar a interpretação dos atores, ele pediu a M.D. que gravasse todos os diálogos de *Hiroshima Mon Amour* (1960).

Ao inaugurarem em suas respectivas áreas de atuação, Marguerite Duras (como roteirista) e Alain Resnais (como diretor de longas-metragens) deram origem a uma obra instigante. Quanto a M.D., foi a primeira vez que ela escreveu um roteiro cinematográfico. Por sua vez, A.R.³⁰ estreava na direção de longas-metragens. Assim sendo, *Hiroshima Mon Amour* (1959) resulta da confluência fecunda de dois trabalhos artísticos.

Vale ressaltar que Alain Resnais sempre trabalhava com roteiristas provenientes do meio literário. Por exemplo, o roteiro de *L'Année Dernière à Marienbad* [O Ano Passado em Marienbad] (1961), uma obra-prima de grande importância na história do cinema, foi escrito por outro eminente romancista francês, que não só fazia parte do movimento literário *Nouveau Roman* como era o seu teórico mais ferrenho: Alain Robbe-Grillet. Além disso, o roteiro do filme já mencionado, *Nuit et Brouillard*, foi elaborado por outro autor francês: Jean Cayrol. Alain Resnais (1997, p. 125) considerava que os seus roteiristas deveriam guardar as suas próprias qualidades dramáticas e permanecer fiéis à sua própria linguagem, sem se preocupar com a técnica cinematográfica propriamente dita.

A princípio, o roteiro de *Hiroshima Mon Amour* teria sido escrito por Chris Marker, célebre ensaísta fílmico e documentarista francês, mas como ele acabou abandonando o projeto, Alain Resnais recorreu à escritora Françoise Sagan, sem obter sucesso. Finalmente, Marguerite Duras, que também pertencia ao meio literário, aceitou a proposta e escreveu o roteiro.

Alain Resnais costumava relacionar o universo da sétima arte com o da literatura, o que tornou possível um trabalho metucioso da palavra destinada à tela. Logo, os roteiros, escritos para os filmes de A.R., são impregnados de características literárias. Desse modo, conforme Santos (2015, p. 117), o cine-diretor francês contribuiu para favorecer a produção de textos literários, totalmente inéditos, destinados à sétima arte.

Para Alain Resnais, cada espectador deve trazer a sua própria solução exegética a respeito da obra de arte. As diferentes avaliações não entram em competição, mas coexistem

³⁰ Usaremos a sigla A.R. para nos referirmos a Alain Resnais.

como caminhos interpretativos possíveis e válidos. Neste sentido, a respeito da multiplicidade de interpretações que o seu filme *L'Année Dernière à Marienbad* pode suscitar, o diretor declara:

[...] *Chaque spectateur pourra trouver sa solution. Et que cette solution sera vraisemblablement toujours une bonne solution. Mais, ce qui sera caractéristique, c'est que ce ne sera pas la même solution de celle de son voisin. C'est-à-dire que ma solution n'a pas plus d'intérêt que [...] celle des spectateurs [...]*³¹.

Concernente aos roteiros de influência literária, interessa-me discorrer, principalmente, sobre o roteiro cinematográfico, escrito por M.D., recorrendo igualmente ao filme homônimo, dirigido por A.R., com vistas a demonstrar que *Hiroshima Mon Amour* (1960) vai bem além de um roteiro cinematográfico tradicional, porquanto mistura discurso poético e discurso cinematográfico, incidindo na criação de um gênero discursivo fluido.

Assim, para entender por que o roteiro *Hiroshima Mon Amour* (1960) pode ser considerado um gênero discursivo fluido (TODOROV, 1980, p. 46), apresento algumas características do discurso poético, sem deixar de considerar traços próprios da linguagem cinematográfica. Não perco de vista, todavia, a importância de examinar o roteiro com relação ao filme, a fim de desenvolver uma análise mais acurada da obra como um todo.

1.2 *Hiroshima Mon Amour* (1959): filme e roteiro em análise

Hiroshima mon amour (1959) narra uma história que se cinde em duas: a vida pretérita de uma Francesa, interpretada por Emanuelle Riva, com um amante alemão, e a vida atual dela, com um amante japonês, interpretado por Eiji Okada³². Esse amor efêmero faz com que a Francesa se lembre do seu primeiro amor, um Alemão, que ela conheceu em Nevers, pequena cidade situada no centro da França, durante a Segunda Guerra Mundial. Ela participa de um filme que descreve os efeitos da bomba atômica em Hiroshima. A ocorrência da história de

³¹ “[...] Cada espectador poderá encontrar a sua solução. E esta solução será verdadeiramente sempre uma boa solução. Mas o que será característico é que não será a mesma solução do seu colega. Ou seja: a minha solução não tem mais interesse que [...] a dos espectadores [...]”. MICHAUX, Jean-Stéphane (Prod.). LAGIER, Luc. *Hiroshima le temps d'un retour*. Direção de Luc Lagier. 2004. 31 min..

³² O nome do Alemão não é mencionado, o Japonês é chamado de “Lui” (“Ele”), e a Francesa é chamada de “Elle” (“Ela”). Doravante, as personagens serão denominadas, neste texto, a seguir a atribuição pronominal anteriormente referida.

amor entre *Elle* e *Lui* faz emergir as lembranças de *Elle* relativas ao seu primeiro amor, em Nevers, o que é de grande relevância para a trama.

Assim como *Le Camion* (1977), *Hiroshima Mon Amour* (1959) configura-se como uma obra polifônica. A Francesa emite pelo menos três vozes diferentes: a que atua como enfermeira no filme sobre a Paz, a que vivencia a história de amor com o Japonês, no presente, e a que vivenciou a história de amor com o Alemão, no passado. O Japonês também se divide, incorporando, a uma só vez, os papéis de amante e de psicólogo, e confundindo-se, propositalmente, com o amante alemão.

Os espectadores têm acesso a, pelo menos, três histórias que estão imbricadas: a atuação da Francesa no filme sobre a Paz, que acontece em Hiroshima; a história de amor vivenciada, no presente, em Hiroshima, pela Francesa e pelo Japonês; e a história de amor experienciada, no passado, em Nevers, pela Francesa e pelo amante alemão. O que une os dois amores? A impossibilidade da sua realização: o do passado pela morte física do amante alemão, e o do presente pela morte simbólica do amante japonês, prefigurada pelo possível retorno iminente da protagonista à França.

O roteiro de *Hiroshima Mon Amour* (1960) está dividido em cinco partes, seguidas de cerca de trinta páginas de apêndice, onde M.D. informa detalhes da história. Na primeira parte, *Elle* e *Lui* estabelecem um diálogo no qual *Elle* descreve, pormenorizadamente, tudo o que *Elle*, supostamente, viu em Hiroshima. Na segunda parte, *Lui* começa, aos poucos, a descobrir sobre o passado de *Elle* em Nevers. Na terceira parte, *Lui* a reencontra, no local onde *Elle* atua em um filme sobre a Paz. Na quarta parte, eles se encontram em um café, onde *Elle* revelará detalhes estupefacentes sobre o seu passado com o amante alemão. Por fim, na quinta e última parte, os amantes efêmeros têm apenas algumas horas antes da separação definitiva. Cada um possui um nome de lugar: *Lui*, *Hiroshima*, e *Elle*, *Nevers-en-France* (DURAS, 1960, p. 124, grifos meus).

No título da obra, percebo a coexistência de dois termos marcadamente díspares, que descrevem dois acontecimentos que a humanidade conhece desde a noite dos tempos: a guerra e o amor. Referindo-se a *Hiroshima Mon Amour* (1959), Luc Lagier, documentarista francês e crítico de cinema, declara incisivamente: “[...] *Tout d’abord une collision, celle de deux mots – Hiroshima et amour – et aucune virgule pour en atténuer la violence [...]*”³³. Interessante notar

³³ “[...] Primeiramente, uma colisão, a de duas palavras – Hiroshima e amor – e nenhuma vírgula para atenuar a violência disso [...]”. MICHAUX, Jean-Stéphane (Prod.). LAGIER, Luc. *Hiroshima le temps d’un retour*. Direção de Luc Lagier. 2004. 31 min.

que, em língua portuguesa, a palavra “amor” está inscrita, em forma de anagrama, na palavra Hiroshima. Apesar de não conter todas as letras presentes no termo francês “*amour*”³⁴, “amor” corresponde à sua tradução em duas outras línguas neolatinas: o português e o espanhol. Dessa maneira, ao mesmo tempo em que os termos “*Hiroshima*” e “*amour*” divergem, a palavra “amor” está inscrita em *Hiroshima*.

Com um título polêmico, e até mesmo incompreendido à época³⁵, *Hiroshima Mon Amour* (1959) provoca controvérsias em função da figura de linguagem que o estrutura: o oxímoro, o qual “[...] consiste na fusão, num só enunciado, de dois pensamentos que se excluem mutuamente [...]” (MOISÉS, 2013, p. 342). Aliás, vale sublinhar que o oxímoro é um recurso caro a M.D., pois ela se vale dele, em vários momentos da sua obra. Dessa forma, “*mon amour*” – que carrega, inclusive, uma conotação erótica, sugerida pela narrativa – contrasta com todo o campo semântico que o vocábulo Hiroshima pode evocar. Além disso, o adjetivo possessivo masculino “*mon*”³⁶, que designa a primeira pessoa do singular, pode produzir, em cada espectador, um sentimento de identificação com a narrativa cinematográfica, na medida em que tal adjetivo possessivo aproxima o espectador do drama vivenciado pelos personagens.

No que diz respeito à sonoridade do título, em língua francesa, a última sílaba de Hiroshima, *ma*³⁷, é um adjetivo possessivo feminino, e a palavra subsequente, *mon*³⁸, é um adjetivo possessivo masculino. Assim sendo, o termo “*ma*”, seguido de “*mon*”, confere uma unidade rítmica e melódica, em virtude do seu parentesco gramatical, o que remete a características próprias da linguagem poética. Além disso, “*ma*” seguido de “*mon*” rima com “*maman*”³⁹, que remete ao amor e à proteção.

Uma leitura interpretativa do título pode ser: apesar da guerra, e justamente através da guerra, o amor sobrevém. Em outros termos, o amor nasce no contexto aparentemente inesperado de uma guerra, no qual o ódio de determinados povos contra outros atinge o

³⁴ “amor”

³⁵ A respeito de *Hiroshima Mon Amour* (1959), Marguerite Yourcenar afirmou: « *Une seule chose que je ne pardonne pas à Marguerite Duras: ce titre, Hiroshima Mon Amour. Effrayant. Comme si, après avoir été à Auschwitz, on écrivait Auschwitz, mon petit chou!* » (“Por uma única coisa eu não perdoo Marguerite Duras: este título, Hiroshima meu amor. Assustador. Como se, depois de ter estado em Auschwitz, escrevessem Auschwitz, meu queridinho!”. YOURCENAR, Marguerite. LeMonde.fr, 2 dez. 1984. Disponível em: dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-115398.php. Acesso em: 9 jan. 2017.

³⁶ “meu”

³⁷ “minha”.

³⁸ “meu”.

³⁹ “mamãe”.

paroxismo. É precisamente em um contexto de conflito mundial que a Francesa se apaixonou por um homem considerado inimigo de sua pátria, o amante alemão, com toda a força arrebatadora do primeiro amor.

No passado cinematográfico, se a Francesa teve um relacionamento com o soldado alemão foi justamente porque a cidade onde morava a protagonista, Nevers, estava ocupada pelos nazistas, afinal “[...] *les seuls hommes de la ville étaient allemands* [...]”⁴⁰ (DURAS, 1960, p. 144). De igual maneira, se, no presente cinematográfico, *Elle* experiencia um amor passageiro com o arquiteto/engenheiro japonês, é exatamente porque *Elle* trabalha como atriz num filme sobre a tragédia de Hiroshima. Em ambos os casos, a Francesa conhece os seus amores em razão dos contextos históricos desfavoráveis nos quais tais personagens se inscrevem. Trata-se de ironia do destino ou enfrenta *Elle* (in)conscientemente o interdito?

Convém frisar que A.R. se vale do primeiro plano em vários momentos do filme. Segundo Epstein (1946, p. 13), o primeiro plano “[...] *porte une autre atteinte à l'ordre familial des apparences* [...]”⁴¹. Com efeito, sem o poder diabólico do cinematógrafo que o cineasta utiliza, numerosos aspectos da vida permaneceriam velados. Além disso, o primeiro plano tem uma dupla função: exteriorizar a subjetividade dos personagens e mutilar os personagens (BORGOMANO, 1985, p. 79). Assim como a bomba atômica mutilou um grande número de habitantes de Hiroshima, em *Hiroshima Mon Amour* (1959), os enquadramentos aproximados de A.R. “mutilam” os personagens.

Dessa maneira, os primeiros planos de *Elle* e *Lui* aproximam os personagens cinematográficos dos *hibakushas*⁴². Penso que a utilização recorrente do primeiro plano produz sentidos metafóricos, pois, ao fazer mutilações cinematográficas dos corpos da Francesa e do Japonês, A.R. constrói um paralelo artístico entre estas e as mutilações reais, sofridas pelos sobreviventes de Hiroshima. Inclusive, tais “mutilações” estão previstas no roteiro (DURAS, 1960, p. 9). Assim, o uso desta metáfora, em *Hiroshima Mon Amour* (1959), ratifica o sentido “poderosamente metafórico” do cinema (PASOLINI, 1982, p. 143), concorrendo, dessa maneira, para a construção do poético no filme analisado.

⁴⁰ “[...] Os únicos homens da cidade eram alemães [...]”.

⁴¹ “[...] dirige um outro ataque frontal à ordem familiar das aparências [...]”.

⁴² Nome atribuído, no Japão, aos sobreviventes da bomba atômica.

É importante precisar, entretanto, que, de uma maneira geral, “[...] *les gros plans et les cadrages mutilateurs sont très rares [...]*”⁴³ (BORGOMANO, 1985, p. 79) no cinema durassiano. A tais planos, M.D. prefere planos mais abertos, como o plano geral, o plano de conjunto e o plano médio, frequentemente utilizados, por exemplo, em *Le Camion*.

A título de ilustração, observemos o trecho abaixo de *Hiroshima Mon Amour* (1960), no qual o trabalho esmerado da linguagem evidencia um parentesco com a literatura:

*J’ai regardé les gens. J’ai regardé moi-même pensivement, le fer. Le fer brûlé. Le fer brisé, le fer devenu vulnérable comme la chair. J’ai vu des capsules en bouquet: qui y aurait pensé? Des peaux humaines flottantes, survivantes, encore dans la fraîcheur de leurs souffrances. Des pierres. Des pierres brûlées. Des pierres éclatées. Des chevelures anonymes que les femmes de Hiroshima retrouvaient tout entières tombées le matin, au réveil.*⁴⁴
(DURAS, 1960, p. 24, grifos meus).

Conforme é possível notar, ao longo do excerto acima, ocorrem várias repetições, o que confere uma unidade rítmica e melódica ao texto. Por exemplo, o verbo “*regarder*”⁴⁵, que se lê conjugado em “*j’ai regardé*”⁴⁶, aparece duas vezes, enfatizando o fato de a protagonista haver testemunhado os horrores que ela descreve ostensivamente. Já “*le fer*”⁴⁷ figura quatro vezes, sendo que tal substantivo aparece sozinho na primeira vez, e, depois, são-lhe atribuídos dois adjetivos, que aumentam, gradativamente, em intensidade, quais sejam, primeiro, “*brûlé*”⁴⁸, depois, “*brisé*”⁴⁹ e, finalmente, a frase que marca uma metáfora aterradora: “[...] *devenu vulnérable comme la chair [...]*”⁵⁰. Afinal, se, em decorrência da explosão da bomba atômica, o ferro, material indiscutivelmente mais resistente do que a carne humana, tornou-se tão vulnerável quanto esta, como caracterizar esta mesma carne humana depois de tal desastre? Em resposta a esta pergunta implícita no texto, a protagonista prossegue: “[...] *Des peaux humaines*

⁴³ “[...] os primeiros planos e os enquadramentos mutiladores são muito raros”.

⁴⁴ “*Eu olhei para as pessoas. O ferro, eu mesma olhei para ele pensativamente. O ferro queimado. O ferro destruído, o ferro que se tornou vulnerável como a carne humana. Eu vi cápsulas em forma de buquê: quem teria pensado nisso? Peles humanas flutuantes, sobreviventes, ainda no frescor de seus sofrimentos. Pedras. Pedras queimadas. Pedras arrebentadas. Cabeleiras anônimas que as mulheres de Hiroshima encontravam caídas inteiras pela manhã, ao acordar*”.

⁴⁵ “olhar”.

⁴⁶ “eu olhei”.

⁴⁷ “o ferro”.

⁴⁸ “queimado”.

⁴⁹ “destruído”.

⁵⁰ “[...] que se tornou vulnerável como a carne humana [...]”.

flottantes, *survivantes*, encore dans la fraîcheur de leur souffrance [...]”⁵¹. Os adjetivos “*flottantes*”⁵² e “*survivantes*”⁵³ rimam entre si, e a terminação do substantivo “*souffrance*”⁵⁴ aproxima-se, sonoramente, da rima anterior. A palavra “*pierre*”⁵⁵ também figura três vezes, sendo que, na primeira vez, assim como “*le fer*”⁵⁶, ela aparece sozinha e, depois, é seguida de dois adjetivos que aumentam, gradativamente, em intensidade, “*brûlés*”⁵⁷ e “*éclatées*”⁵⁸. Portanto, numa curta passagem do roteiro, faz-se notório o burilamento da linguagem, o que mostra afinidades gritantes com a linguagem poética, linguagem esta com a qual M.D. já estava habituada, dado que se trata de uma autora que proveio da literatura.

No início do filme, as imagens do entrelaçamento dos corpos de *Elle* e de *Lui*, no ato do amor, contrastam com as imagens cinematográficas das consequências da bomba em Hiroshima, onde podemos observar, dentre outras coisas, ferros retorcidos e pessoas com a pele dilacerada. Aos espectadores, o filme propõe corpos, na relação sexual, “mutilados” pela câmera – sem as cabeças – e envoltos por uma poeira muito fina, que se torna então brilhante, depois líquida, transformando-se em suor. É esta mesma poeira que se encontrava liquefeita em razão do calor excessivo e devastador – “[...] *10 mille degrés sur la place de la Paix* [...]”⁵⁹ (DURAS, 1960, p. 25) –, gerado pela explosão da bomba atômica.

Em voz off, *Elle* e *Lui* conversam sobre os efeitos da bomba em Hiroshima. Enquanto a Francesa narra tudo o que viu em Hiroshima, repetindo: “[...] J’ai tout vu. Tout [...]”⁶⁰ (DURAS, 1960, p. 22, grifos da autora), o Japonês, insistentemente, responde: « [...] Non, tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien [...]”⁶¹ (DURAS, 1960, p. 22, grifo da autora). Assim, as duas vozes contraditórias que trocam e concordam, em uma polifonia poética e monótona, despertam o espectador para a seguinte evidência: a Francesa não poderia *ter tudo visto* em Hiroshima, já que *Elle* estava em Nevers quando da explosão da bomba atômica! Posso compreender que o

⁵¹ “[...] Peles humanas flutuantes, sobreviventes, ainda no frescor de seus sofrimentos”.

⁵² “flutuantes”.

⁵³ “sobreviventes”.

⁵⁴ “sofrimento”.

⁵⁵ “pedra”.

⁵⁶ “o ferro”.

⁵⁷ “queimadas”.

⁵⁸ “arrebentadas”.

⁵⁹ “[...] Dez mil graus sobre a praça da Paz [...]”.

⁶⁰ “[...] Eu vi tudo. Tudo [...]”.

⁶¹ “[...] Não, você não viu nada em Hiroshima. Nada [...]”.

discurso da protagonista simboliza, na verdade, a aproximação entre a tragédia coletiva de Hiroshima e a tragédia pessoal de *Elle*.

Enquanto *Elle* lhe descreve em *off* tudo o que *Elle* viu em Hiroshima, a tela apresenta imagens documentais dos efeitos da bomba atômica. Como resultado, os leitores-espectadores são convidados a uma reflexão intelectual e imaginativa para associar rostos às vozes que se expressam.

Dentre as imagens apresentadas no documentário, vemos, por exemplo, um *travelling lateral*, por meio do qual a câmera penetra em um hospital, depois em um quarto deste hospital, onde as vítimas do bombardeio são tratadas. Paralelamente, as palavras poéticas da Francesa e as imagens do horror se entrecrocaram na tela.

Convém ressaltar que as imagens não são meramente ilustrativas do texto e vice-versa, mas, antes, estabelecem um diálogo entre si. Assim, por meio de uma grande carga poética, o texto intensifica as imagens, e estas, poéticas elas também, intensificam o texto, conferindo uma grande liberdade de interpretação aos leitores-espectadores.

Sendo assim, a liberdade de interpretação advém da própria leitura do roteiro que consiste em fazer acessar os sentidos do texto por meio da voz. Ou seja: a leitura do roteiro no filme atua como mediadora entre o texto, as imagens e o espectador. Observo que a leitura do roteiro está frequentemente presente nos filmes de Duras, mas com uma adaptação contextual. Em *Hiroshima Mon Amour* (1959), os personagens interpretam o roteiro falando em um tom recitativo para deixar os espectadores tomarem a medida do horror. No filme *Le Camion*, vemos Marguerite Duras e Gérard Depardieu lendo o roteiro para convidar o público a imaginar as histórias da senhora de Yvelines. Também nos dois curtas-metragens *Aurélia Steiner* (Melbourne) e (Vancouver) (1979), M.D. lê, em voz *off*, os roteiros, enquanto imagens não ilustrativas da narrativa desfilam na tela, permitindo que os próprios espectadores façam as associações entre o texto lido e as imagens vistas. Dentre as imagens, vê-se o rio Sena, que poderia testemunhar, assim como a carta, outro crime contra a humanidade, o crime cometido em outubro de 1961 contra os argelinos que ali foram jogados durante uma manifestação pacífica por seus direitos. Para além desse paralelo que M.D.⁶² quis destacar, a água tranquila,

⁶² “[...] *Je pense qu’il y avait une relation avec les morts algériens d’octobre 61. Je pensais à la Seine qui avait charrié les morts algériens. Et j’ai pensé à un courant de mort qui aurait traversé la ville. Paris a donné beaucoup de ses juifs. Les juifs de Paris valaient trois cents francs par tête. Je pensais, comme ça, à un mouvement général dans lequel se serait perdue Aurélia Steiner [...]*”. (DURAS, 1984, p. 184). “[...] Acho que havia uma relação com os argelinos mortos em outubro de 61. Estava pensando no Sena que tinha carregado os argelinos mortos. E pensei em uma corrente de morte que teria atravessado a cidade. Paris deu muito dos seus judeus. Os judeus de Paris

seja do Sena (*Aurélia Steiner Melbourne*), seja do mar (*Aurélia Steiner Vancouver*), coloca os espectadores em um estado propício à concentração sobre o texto.

Por meio da câmera subjetiva, *Elle* concentra o seu olhar no Japonês adormecido, deitado de bruços. Depois, mediante um rápido *flashback*, como uma memória associativa de *Elle*, aparece a imagem do amante alemão, igualmente deitado de bruços, porém morto. As duas imagens são associadas no universo psíquico da protagonista: no presente, o Japonês dorme; e, no passado, o Alemão morre. No filme, por meio de planos-detelhe, A.R. mostra as mãos do Japonês, depois, as mãos do Alemão. Essa cena ilustra o fio condutor de toda a narrativa fílmica, ou seja, o paralelo estabelecido entre o amante japonês e o amante alemão, conforme se apresenta na seguinte passagem do roteiro:

Tandis qu'elle regarde ses mains, il apparaît brutalement à la place du Japonais, le corps d'un jeune homme, dans la même pose, mais mortuaire, sur le quai d'un fleuve, en plein soleil. [...]
*Ce jeune homme agonise. Ses mains sont également très belles, ressemblant étonnamment à celles du Japonais*⁶³. (DURAS, 1960, p. 43, grifos da autora).

Em outras palavras, de certa forma, a metonímia das mãos tem um significado muito interessante para a narrativa porque, por meio de um enquadramento mutilador, a protagonista e o espectador percebem a semelhança entre as mãos do amante japonês e as mãos do amante alemão, como se elas se equivalessem. Assim sendo, esta ideia de equivalência entre os amantes perpassará todo o filme.

Na quarta parte do roteiro, *Elle* finalmente confessa sua história de amor com o amante alemão. Essa confissão foi precedida, de fato, por muitas sugestões incompletas e fugazes. A história da Francesa em Nevers excita a curiosidade do Japonês que quer saber mais... Ele a questiona sobre essa história de amor, confundindo-se deliberadamente com o amante alemão para incitar a Francesa a reviver o passado, em voz alta.

Devido ao trânsito entre cinema e literatura, o roteiro durassiano encontra-se nos antípodas do roteiro tradicional, que se subordina ao filme e não tem relevância como texto autônomo. Em outras palavras, M.D. vai contra a tendência tradicional de que o roteiro é “[...] o princípio de um processo visual, e não o final de um processo literário [...]” (COMPARATO,

valiam trezentos francos por cabeça. Estava pensando, assim, em um movimento geral no qual Aurélia Steiner teria se perdido[...]”.

⁶³ “Enquanto ela olha para as mãos dele, aparece de repente, no lugar do Japonês, o corpo de um Jovem, na mesma pose, mas mortuário, no cais de um rio, em pleno sol. [...] Este jovem está morrendo. Suas mãos são também muito bonitas, surpreendentemente semelhantes às do Japonês”.

1995, p. 20) ou “[...] *un état provisoire, une forme passagère destinée à se métamorphoser et à disparaître, comme la chenille devient le papillon*.[...]”⁶⁴ (VERMEESCH, 2014, p. 21). Portanto, é possível contrapor o roteiro meramente funcional, apenas ponto de partida para a produção do filme, ao que transcende essa condição, haja vista ser este roteiro um texto esteticamente independente.

Seguindo o modelo do filme hollywoodiano, a maioria dos manuais de roteiro se destina a formar roteiristas. Tais manuais são claramente categóricos em suas instruções ao aprendiz: “[...] Não existe a necessidade de impressionar o leitor com seu conhecimento e qualidade literária [...]” (MCSILL; SHUCK, 2016, p. 47); o roteiro cinematográfico é apenas uma “[...] *forme transitoire, inachevée, dont le devenir est le son et l’image* [...]”⁶⁵ (VERMEESCH, 2004, p. 60); “[...] Um bom diálogo tampouco deveria ser redigido em estilo ‘escrito ou literário’[...]” (CHION, 1989, p. 104). Penso que tais regras se aplicam ao roteiro cinematográfico tradicional, não ao roteiro durassiano. De fato, *Hiroshima Mon Amour* (1960) e *Le Camion* (1977), bem como os diálogos correspondentes, apresentam qualidades literárias e poéticas e são independentes de suas transposições cinematográficas.

Após a experiência de *Nuit et Brouillard*, A.R. e M.D. não queriam fazer outro documentário. Então, eles escolheram para *Hiroshima Mon Amour* (1959) outro caminho estético, o da obra fictícia. Contraditoriamente, encontro, de maneira indireta, o formato documentário nesta obra, dado que a protagonista faz o papel de enfermeira em um documentário edificante sobre a paz. O documentário dentro do filme, que acabou sendo necessário para explicar a presença da Francesa em Hiroshima, oferece um novo tipo de cinema aos leitores-espectadores.

Para estabelecer a ponte entre ficção e documentário, a protagonista, encarnada pela Francesa, por um lado, interpreta o papel de enfermeira em um documentário, e, por outro lado, vive uma história de amor na ficção. Em *Hiroshima Mon Amour* (1959), os espectadores têm acesso às memórias da protagonista, imbuídas de eventos traumáticos. De fato, o encontro amoroso entre a Francesa e o Japonês, ambos provenientes de países inimigos durante a Segunda Guerra Mundial, é muito emblemático, pois cada personagem traz o seu ponto de vista sobre esse acontecimento. A Francesa vivencia o trauma das consequências do amor proibido

⁶⁴ “[...] um estado provisório, uma forma passageira destinada a se metamorfosear e a desaparecer, como a lagarta se torna a borboleta [...]”.

⁶⁵ “[...] forma transitória, inacabada, cujo destino é o som e a imagem”.

com o Alemão, considerado inimigo da França. No caso do Japonês, a família dele estava presente em Hiroshima durante a explosão da bomba.

Dessa forma, *Hiroshima Mon Amour* (1959) não é um filme “[...] *édifiant sur la Paix* [...]”⁶⁶ (DURAS, 1960, p. 14), o que o reduziria a “[...] *un film DE PLUS* [...]”⁶⁷ (DURAS, 1960, p. 14, grifos da autora), mas uma obra cinematográfica que, pela sua dimensão estética e poética, coloca os leitores-espectadores em uma relação de empatia pelas vítimas da bomba atômica. Assim, embora considerado por alguns estudiosos como um cine-romance, que mostra o entrelaçamento de vários sistemas semióticos, como o romance, o teatro e os recursos cinematográficos (BARROS; MEDEIROS, 2013, p. 98), esta análise do roteiro *Hiroshima Mon Amour* (1960) segue outro ponto de vista.

O filme e o roteiro visam a fazer sentir e compreender o drama dos personagens mediante a utilização da linguagem poética. O trabalho poético lança o espectador no abismo para que ele dê uma olhada global no entrelaçamento das histórias de amor e do evento nuclear de Hiroshima. Por um desenvolvimento dialético, este olhar é levado a se debruçar para melhor ver. O objeto enxergado, então, sobe em direção ao olho, quaisquer que sejam os riscos ou consequências aferentes (DIDI-HUBERMANN, 2015, p. 25).

A concepção cinematográfica de Alain Resnais e de Marguerite Duras convergem no sentido de que *Hiroshima Mon Amour* (1959) arranca os espectadores do “cinéma de samedi”⁶⁸ (DURAS; PORTE, 1977, p. 94), que, muitas vezes, é proposto pelo cinema dominante e cujo único propósito é entreter. Nesse sentido, Marguerite Duras, em *Les lieux de Marguerite Duras* [Os lugares de Marguerite Duras], a um só tempo, tece uma crítica ácida ao cinema da sociedade de consumo, que se exaure assim que o espetáculo termina, e o contrapõe ao cinema por ela proposto, que começa no dia seguinte:

⁶⁶ “[...] edificante sobre a Paz [...]”.

⁶⁷ “[...] um filme A MAIS.”.

⁶⁸ “cinema de sábado”.

*En tout cas, le cinéma que je fais, je le fais au même endroit que mes livres. C'est ce que j'appelle l'endroit de la passion. Là où on est sourd et aveugle. Enfin, j'essaie d'être là le plus qu'il est possible. Tandis que le cinéma qui est fait pour plaire, pour divertir, le cinéma... comment l'appeler, je l'appelle le cinéma du samedi, ou bien le cinéma de la société de consommation, il est fait à l'endroit du spectateur et suivant des recettes très précises, pour plaire, pour retenir le spectateur le temps du spectacle. Une fois le spectacle terminé, ce cinéma ne laisse rien, rien. C'est un cinéma qui s'efface aussitôt qu'il est terminé. Et j'ai l'impression que le mien commence le lendemain, comme une lecture*⁶⁹. (DURAS; PORTE, 1977, p. 94).

Dessa forma, o cinema durassiano destaca-se deste mercado de entretenimento para convidar os espectadores ao universo onírico e incitá-los à reflexão, como Madeleine Borgomano apropriadamente aponta:

*On pourrait dire qu'il existe deux sortes de fascinations provoquées par le cinéma: l'une passive et abrutissante réduit le spectateur à l'état d'objet, voire de victime. L'autre, celle que tente [sic] les films durassiens, tout en mettant le spectateur dans une sorte d'état second, propice au rêve, le laisse libre justement de créer ses rêves, lui offrant seulement un potentiel narratif qu'il faut organiser lui-même; le film exige impérativement la collaboration étroite de l'imagination créatrice.*⁷⁰ (BORGOMANO, 1985, p. 165).

Quando termina a leitura do livro literário e quando termina a fruição do filme durassiano? Seria ao fechar a última página do livro e ao ler a última linha dos créditos do filme? Para Duras, não é nem ao fechar o livro, nem quando as luzes do cinema se acendem, mas sim no dia posterior, quando o filme, assim como o livro, fomenta uma proliferação de sentidos. Da mesma forma que a literatura possibilita ao leitor abertura ao espaço imaginativo, o cinema durassiano, pelo potencial narrativo, também provoca reflexões e inúmeras possibilidades interpretativas.

Finalmente, posso afirmar que quando Alain Resnais e Marguerite Duras se reuniram para discutir sobre a possibilidade de fazer um filme sobre a bomba atômica, concluíram que, diante de tal tragédia, todas as palavras seriam insuficientes. M.D. confessou: “[...] *Impossible de parler de H I R O S H I M A. Tout ce qu'on peut faire, c'est de parler de l'impossibilité de*

⁶⁹ “Em todo caso, o cinema que faço, faço no mesmo lugar dos meus livros. Isso é o que chamo de lugar da paixão. Onde somos surdos e cegos. Enfim, tento estar lá o máximo possível. Enquanto o cinema que é feito para agradar, para entreter, o cinema... como chamar, eu chamo de cinema de sábado, ou o cinema da sociedade de consumo, ele é feito no lugar do espectador e seguindo receitas muito precisas, para agradar, para manter o espectador durante o tempo do espetáculo. Uma vez terminado o espetáculo, este cinema não deixa nada, nada. É um cinema que desaparece assim que acaba. E tenho a impressão de que o meu começa no dia seguinte, como uma leitura”.

⁷⁰ “Poder-se-ia dizer que existem dois tipos de fascinação provocados pelo cinema: um passivo e embrutecedor reduz o espectador ao estado de objeto, até mesmo de vítima. O outro, aquele que tentam os filmes durassianos, a um só tempo, coloca o espectador numa espécie de torpor, propício ao sonho, deixando-o livre justamente para criar seus sonhos, e oferece-lhe apenas um potencial narrativo que ele mesmo deve organizar; o filme exige imperativamente a estreita colaboração da imaginação criativa”.

*parler de H I R O S H I M A [...]*⁷¹ (DURAS, 1960, p. 10, grifos da autora). *Hiroshima Mon Amour* (1959) é, portanto, o resultado poético e cinematográfico da im(possibilidade) de falar de “H I R O S H I M A”.

1.3 A linguagem poética em *Hiroshima Mon Amour* (1959)

Hiroshima mon amour (1960) é um roteiro que se diferencia dos roteiros cinematográficos tradicionais devido ao grau de poeticidade do texto e também pelo fato de trechos dele serem recitados. Marguerite Duras escreve o roteiro cinematográfico com a mesma carga poética com que produz os seus outros textos, imprimindo as marcas da literatura no cinema.

É evidente que o roteiro da cine-escritora francesa não deixa de remeter à linguagem do roteiro cinematográfico tradicional, o que pode ser notado por meio de frases curtas, semelhantes às instruções para fazer um filme:

*Boutique abandonnée.
Car de touristes japonais.
Touristes, place de la Paix.
Chat traversant la place de la Paix.*⁷² (DURAS, 1960, p. 32, grifos da autora).

Segundo Duras (1977, p. 75), “[...] *le texte seul est porteur indéfini d’images [...]*”⁷³. Ademais, em entrevista a Godard (1967, p. 14), a autora revela que necessita de duas coisas na tela que não atrapalhem o que ela denomina “amplitude da palavra”, pois “[...] *en général, je trouve que toutes les images, ou presque, gênent le texte. Elles empêchent le texte d’être entendu. Et ce que je veux, c’est quelque chose qui laisse passer le texte. Tout mon problème, c’est ça. C’est pour ça qu’India Song je l’ai fait en voix off*”⁷⁴ [...] (DURAS; GODARD, 1967, p. 14).

Com efeito, M.D. considera o texto superior às imagens cinematográficas, à medida que o texto impele o leitor, mediante o uso da imaginação, a produzir as suas próprias imagens

⁷¹ “[...] Impossível falar de H I R O S H I M A. Tudo o que podemos fazer é falar sobre a impossibilidade de falar de H I R O S H I M A [...].”

⁷² “Loja abandonada. Ônibus de turistas japoneses. Turistas, praça da Paz. Gato atravessando a praça da Paz”.

⁷³ “[...] só o texto é portador ilimitado de imagens [...]”.

⁷⁴ “[...] Em geral, acho que todas as imagens, ou quase, atrapalham o texto. Elas impedem que o texto seja ouvido. E o que eu quero é algo que deixe passar o texto. Todo o meu problema é isso. É por isso que *India Song* eu fiz em voz *off* [...]”.

mentais, que são necessariamente subjetivas. Nesse sentido, Aumont (2004, p. 82) salienta a postura crítica de Marguerite Duras quanto à necessidade de proteger o texto dos efeitos cinematográficos porque, segundo a autora francesa, tais efeitos limitam a capacidade do texto de despertar ou produzir imagens mentais.

Além disso, o alicerce da poesia é a imagem mental (CYNTRÃO, 2004, p. 26). O desafio que M.D. quis lançar, em *Hiroshima Mon Amour* (1960), é o de conservar a produção de imagens mentais quando da fruição da obra. O êxito de tal desafio se deu mediante o uso de ferramentas literárias, como as figuras de linguagem, cujos exemplos são dados abaixo. Como resultado, o espectador pode fabricar as suas próprias imagens e sobrepô-las àquelas projetadas na tela.

Um exemplo de figura de linguagem usada em *Hiroshima Mon Amour* (1959) é a metáfora, que pode ser percebida no seguinte trecho: “[...] *Dévore-moi. Déforme-moi à ton image afin qu’aucun autre, après toi, ne comprenne plus du tout le pourquoi de tant de désir [...]*”⁷⁵ (DURAS, 1960, p. 115). Noto que os verbos “*dévorer*”⁷⁶ e “*déformer*”⁷⁷, conjugados na segunda pessoa do singular do imperativo, além de seu caráter erótico, evocam a necessidade – metaforicamente antropofágica – da Francesa de ser marcada de forma profunda e indelével pelo personagem masculino – tanto o amante alemão quanto o amante japonês – para que esse amor seja marcado em sua carne. Esse trecho também faz pensar na guerra que deixa suas vítimas deformadas psiquicamente e fisicamente. Outra passagem completa o quadro anterior, acrescentando a ideia de que, tanto no amor como na guerra, a protagonista luta contra a inexorável fatalidade do esquecimento: “[...] *De même que dans l’amour cette illusion existe, cette illusion de pouvoir ne jamais oublier, de même j’ai eu l’illusion devant Hiroshima que jamais je n’oublierais. De même que dans l’amour [...]*”⁷⁸ (DURAS, 1960, p. 28, grifos meus).

Na passagem acima, mesmo sendo curta, observo que há várias repetições. Logo de saída, a locução “*de même*”⁷⁹ aparece três vezes no fragmento acima. Na primeira, e, na última, ela é seguida de “que” e, na segunda, ela vem isolada. Outra palavra que vem repetida três vezes

⁷⁵ “[...] Devora-me. Deforma-me conforme a tua imagem, a fim de que nenhum outro, depois de você, compreenda mais, de nenhuma maneira, o porquê de tanto desejo [...]”.

⁷⁶ “devorar”.

⁷⁷ “deformar”.

⁷⁸ “[...] Assim como no amor, esta ilusão existe, esta ilusão de poder nunca esquecer, assim, eu tive a ilusão, diante de Hiroshima, que eu jamais esqueceria. Assim como no amor [...]”.

⁷⁹ “da mesma forma”.

é “*illusion*”⁸⁰. Nas primeiras duas aparições, a palavra é acompanhada pelo pronome demonstrativo “*cette*”⁸¹ e, na última aparição, ela aparece acompanhada pelo artigo definido “*l’*”⁸². O mesmo pode ser dito acerca do verbo “*oublier*”⁸³, que primeiro ocorre no infinitivo e depois no futuro do pretérito. M.D. ao mesmo tempo que faz da repetição uma característica marcante da sua escrita e do seu fazer artístico, ela opera modificações no interior das expressões e locuções. Além disso, o termo “*amour*”⁸⁴ é mencionado duas vezes. Assim sendo, a repetição é um traço característico da obra durassiana e também faz-nos pensar na repetição como uma das características da linguagem poética.

Na obra em análise, dois acontecimentos coincidem cronologicamente: a saída da Francesa do porão em Nevers e a explosão da bomba atômica em Hiroshima (DURAS, 1960, p. 15). A dor pessoal da Francesa, por causa do assassinato do seu primeiro amor, atinge a dimensão da dor coletiva dos *hibakushas*, por causa da explosão da bomba atômica. Assim como é possível esquecer o primeiro amor, cuja morte levou a Francesa à loucura, também é possível esquecer o horror de Hiroshima, que devastou e mergulhou na loucura milhares de pessoas. Diante de tais eventos tão pungentes, o esquecimento assume a proporção de um crime!

É importante ressaltar que *Hiroshima Mon Amour* (1960) é um texto pleno de ambiguidades, o que o caracteriza como poético, pois “[...] a ambiguidade de um texto é o termômetro de seu índice de poeticidade [...]” (CYNTRÃO, 2004, p. 25). Assim, no trabalho artístico do texto, M.D. faz da ambiguidade um “[...] *bruit, volontaire, soigneusement élaboré* [...]”⁸⁵ (BARTHES, 1970, p. 14). Por exemplo, identifico a ambiguidade quando, em várias passagens da obra, ocorre uma confusão deliberada entre o amante alemão e o amante japonês. Ou ainda, no final da narrativa, quando os personagens são associados aos nomes de lugares de onde provêm: *Elle* à Nevers, e *Lui* à Hiroshima (DURAS, 1960, p. 124). A ambiguidade também ocorre quando, no final do filme, imagens de Nevers se misturam a imagens de Hiroshima, amalgamando, na narrativa cinematográfica, passado e presente.

⁸⁰ “ilusão”.

⁸¹ “esta”.

⁸² Em francês, artigo definido, feminino e masculino, que se coloca diante das palavras que começam com vogal ou “h” mudo.

⁸³ “esquecer”.

⁸⁴ “amor”.

⁸⁵ “[...] ruído, voluntário, cuidadosamente elaborado [...]”.

Deve-se notar que outro recurso estilístico, muito presente em *Hiroshima Mon Amour* (1960), é a repetição – seja de palavras, seja de sons (assonâncias e aliterações), seja de estruturas gramaticais ou de frases –, remetendo os leitores-espectadores à linguagem poética, como pode ser visto na seguinte passagem:

[...] *Qui es-tu? Tu me tues.*
J'avais faim. Faim d'infidélités, d'adultères, de mensonges et de mourir.
Depuis toujours.
*Je me doutais bien qu'un jour tu me tomberais dessus [...]*⁸⁶. (DURAS, 1960, p. 115, grifos meus).

O pronome *Tu*, nas frases “*Qui es-tu?/Tu me tues.*”⁸⁷, tem a mesma pronúncia do verbo conjugado na segunda pessoa do singular “*tues*”⁸⁸, de modo que o pronome, além do seu significado gramatical típico, remete ao significado do verbo “matar”, gerando um efeito poético homofônico – belissimamente engendrado! –. O substantivo “*faim*”⁸⁹, por sua vez, repete-se no eixo sintagmático “[...] *J'avais faim. Faim d'infidélités [...]*”⁹⁰. Além disso, o substantivo “*faim*”⁹¹ é repetido por omissão ao longo dos sintagmas nominais organizados em uma cadeia de intensidade crescente, à qual se sobrepõe “*j'avais faim*”⁹² por um efeito de eco. “*Jour*”⁹³ é repetido seja como sufixo em “*Depuis toujours*”⁹⁴, seja como substantivo, em “[...] *qu'un jour*”⁹⁵. Assim, há a repetição do mesmo vocábulo, com o mesmo som, mas com significados diferentes. Finalmente, em “*avais*”⁹⁶, “*doutais*”⁹⁷ e “*tomberais*”⁹⁸, percebo a mesma terminação para dois modos e dois tempos verbais diferentes: imperfeito para os dois primeiros verbos e futuro do pretérito para o terceiro, reforçando a unidade significativa e a harmonia desse trecho do texto.

⁸⁶ “[...] *Quem é você? Você me mata. Eu tinha fome. Fome de infidelidades, de adultérios, de mentiras e de morrer. Desde sempre. Eu duvidava que um dia você me interpelaria [...]*”.

⁸⁷ “*Quem é você?/Você me mata*”.

⁸⁸ “*mata*”.

⁸⁹ “*fome*”.

⁹⁰ “[...] *Eu tinha fome. Fome de infidelidades [...]*”.

⁹¹ “*fome*”.

⁹² “*eu tinha fome*”.

⁹³ “*Dia*”.

⁹⁴ “*Desde sempre*”.

⁹⁵ “[...] *que um dia*”.

⁹⁶ “*tinha*”.

⁹⁷ “*duvidava*”.

⁹⁸ “*cairia*”.

De acordo com Moisés (2013, p. 372), o poético estimula a sensibilidade e a inteligência e revela novas facetas e novas conotações a cada leitura. Desse modo, entendendo o roteiro de *Hiroshima Mon Amour* (1960) como poético, pois, além de estimular a sensibilidade e a inteligência dos leitores-espectadores, é possível descobrir nele uma fonte inesgotável de possibilidades interpretativas, assim como na leitura de um poema.

Como já enfatizado anteriormente, o uso da subjetiva indireta livre caracteriza o filme como poético (PASOLINI, 1982, p. 149). A subjetiva indireta livre, no cinema, corresponde, na literatura, ao discurso indireto livre. Ela ocorre quando o diretor se vale do estado mental alterado de um personagem para se permitir uma grande liberdade estilística não convencional e provocatória (PASOLINI, 1982, p. 149). Na subjetiva indireta livre, a expressão artística do cineasta espousa a visão psicologicamente perturbada do protagonista para mostrar em imagens o estado mental deste.

É possível notar o uso da subjetiva indireta livre, em *Hiroshima Mon Amour* (1959), quando, pouco a pouco, a protagonista, instigada pelo amante japonês, começa a revelar o seu passado. Prodigiosamente, A.R. lança mão dos *flashbacks* para contar aos espectadores as lembranças dolorosas de juventude da protagonista em Nevers. Os *flashbacks* são intercalados com imagens do presente mostrando a Francesa confusa, perturbada e ausente. O Japonês, então, dá-lhe um tapa violentamente para arrancá-la de suas memórias e trazê-la de volta (DURAS, 1960, p. 100). Durante a narração das memórias, a música diegética é interrompida para marcar ainda mais o rompimento entre o tempo passado e o tempo presente. Com o tapa do Japonês, a música diegética volta para marcar, de uma forma mais contundente, o retorno da Francesa à realidade. Essa é claramente uma ferramenta cinematográfica que permite delimitar o tempo com precisão.

Tanto *Hiroshima Mon Amour* (1959) quanto *Le Camion* (1977) mobilizam a capacidade intelectual e imaginativa do leitor-espectador, pois ele precisa preencher as lacunas presentes em ambas as obras. Os leitores-espectadores se deparam com personagens que não têm nomes, cujas identidades estão associadas a nomes de lugares: a senhora do Caminhão à cidade de Yvelines; a Francesa à cidade de Nevers; e o Japonês a Hiroshima.

O trabalho meticuloso e cuidadoso da escrita do roteiro e da linguagem cinematográfica mergulham os leitores-espectadores em devaneio e poesia. Para que isso aconteça, é necessário que os leitores-espectadores desenvolvam uma sensibilidade permeável à percepção do poético. Buñuel (1983) define cinema de poesia como aquele que utiliza elementos do subconsciente de um personagem. Quanto a Pasolini (1982), ele o descreve como um cinema no qual se pode

perceber a subjetiva indireta livre como uma ferramenta estética. Com base nessas definições, *Hiroshima Mon Amour* (1959) pode ser considerado poético porque, por um lado, envolve elementos do subconsciente da Francesa e, por outro lado, lança mão da subjetiva indireta livre quando, mediante as lembranças dolorosas de juventude da Francesa, apresenta a protagonista em um estado psíquico perturbado.

Vimos, no exposto, que duas estratégias estéticas e complementares coexistem em *Hiroshima Mon Amour* (1959) e constituem os fundamentos do cinema de poesia segundo Buñuel (1983) e Pasolini (1982): (i) os conteúdos do subconsciente da Francesa se revelam gradualmente e, à medida que eles se exteriorizam, (ii) o desequilíbrio mental da protagonista se intensifica, demonstrando a utilização da subjetiva indireta livre.

CAPÍTULO II *LE CAMION* (1977): MUITO ALÉM DE UM ROTEIRO CINEMATOGRAFICO TRADICIONAL

[...] *Mon écriture, je l'ai toujours emmenée avec moi où que j'aie [...] Écrire, c'était ça la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait. Je l'ai fait. L'écriture ne m'a jamais quittée [...]*⁹⁹.

Marguerite Duras

2.1 Contextualização da proposta de estudo do capítulo

Le Camion, publicado pelas *Éditions de Minuit*, vai muito além de um roteiro cinematográfico propriamente dito. Denomino roteiro cinematográfico tradicional aquele que se subordina tão-somente ao filme, sem apresentar valor estético independente. *Le Camion* desenha um novo horizonte e faz-nos enxergar os estudos entre literatura e cinema sob outro prisma. Este capítulo investiga como, em *Le Camion*, o cinema pode dialogar com a literatura, de maneira a modificar um gênero a partir de um preexistente.

Nesta perspectiva, *Le Camion* permite uma forma original de pensar a relação entre cinema e literatura, pois M.D. cria um texto que é direcionado para o cinema, o qual pode ser lido e analisado enquanto um texto literário. Este, porém, não deixa de estar carregado de ecos da sétima arte, pela qual teve que atravessar.

Marguerite Duras dedicou boa parte de sua carreira ao cinema. A cine-escritora redigia os roteiros para os filmes que dirigia ou para os que eram dirigidos por outro realizador. Tais roteiros se transformaram em livros interessantes, visto que podem ser estudados tanto em relação aos filmes quanto como textos autônomos, como é o caso de *Le Camion*.

De acordo com Borgomano (1985, p. 11), M.D. forçou a sua escritura a inserir os passos da personagem, mendiga de Savanakheth, que, portadora “[...] *d'une pauvreté sans limites* [...]”¹⁰⁰ (BORGOMANO, 1985, p. 11), tornou-se “[...] *son guide et son icône* [...]”¹⁰¹

⁹⁹ “[...] Minha escrita, sempre a levei comigo onde quer que eu fosse [...]. Escrever, era isso a única coisa que povoava a minha vida e que a encantava. Eu fiz isso. A escrita nunca me abandonou [...]”. (DURAS, 1993, p. 14-15).

¹⁰⁰ “[...] de uma pobreza sem limites [...]”.

¹⁰¹ “[...] seu guia e seu ícone [...]”.

(BORGOMANO, 1985, p. 11), conduzindo a escritura durassiana a um “[...] *dénuement absolu* [...]”¹⁰² (BORGOMANO, 1985, p. 11). Tal “miséria absoluta”, à qual se refere Borgomano, diz respeito ao fato de M.D., no decurso da sua carreira artística, tornar as narrativas cada vez menos saturadas de informações e de detalhes, possibilitando ao leitor, mediante o uso da imaginação, completar os sentidos que o texto deixa apenas entrever.

De igual maneira, para Marguerite Duras, paradoxalmente, no caso da arte cinematográfica, a pobreza consiste justamente na sua riqueza. Assim, o que Marguerite Duras critica é o uso de tanto esforço, tanto trabalho e tanto dinheiro empregados na produção de um filme para, no final, chegar a um resultado artisticamente pobre e *asfixiante*, conforme o demonstra o seguinte excerto:

[...] *Les films les plus pauvres sont les films avec deux mille plans, pour moi. Ceux desquels on ne sort que dans la désolation, après avoir vu tellement d'efforts, tellement de labeur, tellement d'argent déployés pour arriver à cette asphyxie – plus rien ne peut entrer –, tout est explicité, tout ça*¹⁰³ [...]. (DURAS, 1974, p. 87, grifo nosso).

Assim, a escassez financeira de *Le Camion* converge com a postura estético-ideológica de M.D., evidenciada não apenas na sua escrita, conforme Borgomano defende, mas também na sua obra cinematográfica, segundo a própria cine-escritora sustenta. O que Marguerite Duras (DURAS; PORTE, 1977, p. 94) propõe é um cinema com uma gramática primitiva, simples e primária. Em *Les lieux de Marguerite Duras*, a autora almeja “[...] *repandre le cinéma à zero* [...]”¹⁰⁴, pois ela (1977, p. 94) sente “[...] *une sorte de dégoût du cinéma qui a été fait, enfin de la majeure partie du cinéma qui a été fait* [...]”¹⁰⁵.

Le Camion conta a história de uma senhora que, após conseguir carona com um caminhoneiro, numa estrada à beira-mar, em Yvelines, narra-lhe as suas experiências de vida. Contudo, o filme consiste na leitura, por Marguerite Duras e Gérard Depardieu, do roteiro, todo escrito no modo verbal francês *conditionnel*. Dito de outro modo: em vez de ser encenado, como via de regra ocorre com o filme, o roteiro cinematográfico é lido.

Em *Le Camion*, a leitura do roteiro, no lugar de sua encenação, problematiza o próprio cinema, pois faz dessa arte objeto de reflexão. Afinal, a leitura do roteiro possibilita, ao leitor-

¹⁰² “[...] *miséria absoluta* [...]”.

¹⁰³ “[...] Os filmes mais pobres são os filmes com dois mil planos, para mim. Aqueles dos quais só se sai em desolação, depois de ter visto tanto esforço, tanto trabalho, tanto dinheiro, empregados para chegar a esta *asfixia* – nada pode entrar –, tudo é explicitado, tudo isso [...]”.

¹⁰⁴ “[...] *retomar o cinema do zero* [...]”.

¹⁰⁵ “[...] *uma espécie de desgosto do cinema que foi feito, enfim da maior parte do cinema que foi feito* [...]”.

espectador, o acesso a, pelo menos, dois filmes distintos: aquele que é proposto pela cine-escritora e o que ele pode construir dentro da sua cabeça. Além disso, o roteiro, geralmente considerado apenas uma etapa que se subsume na composição da obra filmica (COMPARATO, 1995, p. 20), vem a primeiro plano. M.D. convida o fruidor a ler o roteiro – ainda que tal leitura seja intermediada pelas vozes de Gérard Depardieu e de Marguerite Duras – e a refletir sobre ele. Pelo fato de debruçar-se sobre si mesmo, identifico, em *Le Camion*, o uso da metalinguagem. Ademais, a obra cinematográfica expõe a fabricação do filme e faz dessa mesma fabricação o próprio filme.

Figura 1 - *Le Camion* AKA. *The Lorry* AKA. *The Truck* (1977).



Fonte: <https://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://rarefilm.net/wp-content/uploads/2016/02/Le-camion-AKA-The-Lorry-AKA-The-Truck-1977-1.jpg&>

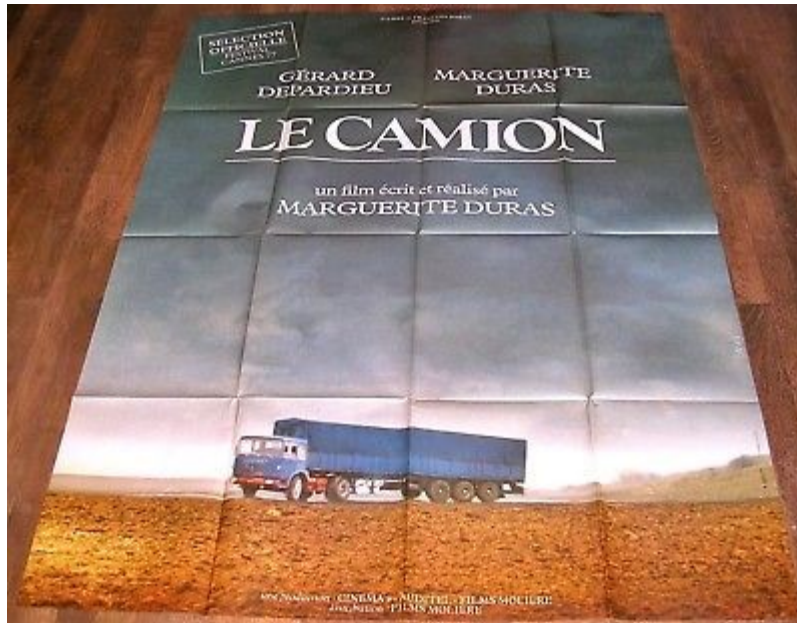
M.D. demonstra, em sua obra, a íntima relação entre o campo cinematográfico e o campo literário. De acordo com Duras (DURAS; PORTE, 1977, p. 34), o caminhão é a metáfora da escritura: “[...] *Regardez son parcours. Comme une trace. Une écriture: Indéchiffrable. Et claire* [...]”¹⁰⁶. Ele tem o peso de toda a escrita do mundo: “[...] *Dans le film, le camion transporte cette masse-là. Tout l’écrit du monde. Comme si ça pouvait se mesurer, se peser: trente-deux tonnes d’écrit* [...]”¹⁰⁷ (DURAS; PORTE, 1977, p. 106). Dessa forma, o nome do filme remete o espectador não a um filme qualquer, mas a um filme-escritura, confirmando que

¹⁰⁶ “[...] Observe o seu percurso. Como um traço. Uma escrita: Indecifrável. E clara [...]”.

¹⁰⁷ “[...] No filme, o caminhão transporta aquela massa. Toda a escrita do mundo. Como se isso pudesse ser medido, pesado: trinta e duas toneladas de escrita [...]”.

M.D. carregava a sua escrita onde quer que fosse (DURAS, 1993, p. 14), mesmo quando ela trabalhava com o cinema.

Figura 2 - *Le Camion*. Marguerite Duras / Gérard Depardieu - Affiche D'Époque 120cm/160cm.



Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=le+camion+marguerite+duras&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjL-5fZrovfAhUBI5AKHYtPD>

Desde que M.D. considera o caminhão metáfora da escritura, por dois motivos, estendo essa ideia de metáfora também em relação ao cinema. Primeiro, porque a sala, ou a câmera escura, ou ainda a câmera de leitura, onde G.D.¹⁰⁸ e M.D. fazem a leitura do roteiro, equivale, em *Le Camion*, à cabine do caminhão. Assim como a dama e o motorista do caminhão se encontram encarcerados em um mesmo espaço, ou seja, na cabine do caminhão (DURAS; PORTE, 1977, p. 36), G.D. e M.D. também se encontram enclausurados na sala de leitura, a ponto de M.D. afirmar: “[...] *J’ai l’impression que vous et moi [G.D. et M.D.] aussi, nous sommes comme menacés par cette même lumière dont ils [le chauffeur et la dame] ont peur [...]*”¹⁰⁹ (DURAS; PORTE, 1977, p. 41, grifos meus). Segundo, porque os vidros do caminhão simbolizam telas, a partir das quais é possível observar imagens (as paisagens de Yvelines) em movimento, o que nos remete à essência da arte cinematográfica: imagens em movimento.

¹⁰⁸ Usaremos a sigla G.D. para nos referirmos a Gérard Depardieu.

¹⁰⁹ “[...] Tenho a impressão que você e eu [G.D. e M.D.] também estamos como ameaçados por esta mesma luz da qual eles [o motorista e a senhora] têm medo [...]”.

Inclusive, este segundo motivo pode ser observado na seguinte passagem do roteiro cinematográfico:

*C'est là, devant nous sur l'écran.
C'est ce que je crois, moi.
Il demande:
Quel écran?
Elle dit:
Là, devant nous:
La route*¹¹⁰. (DURAS; PORTE, 1977, p. 26).

Aliás, no excerto acima, a tela equivale à própria estrada. Os vidros do caminhão oferecem, aos viajantes, a possibilidade de observar as paisagens de Yvelines. Através de tais vidros, que equivalem a múltiplas telas, é possível ter diferentes perspectivas das imagens. Assim, *Le Camion* encerra tanto a metáfora da escritura, conforme propõe M.D., quanto a do cinema, por nós aqui sugerida.

Devo admitir que o roteiro cinematográfico tradicional, em princípio, contém, em si mesmo, a ideia de subserviência ao filme, à medida que a sua função é transportar determinada história para a tela. Todavia, ao apresentar *Le Camion*, cuja leitura é, em si mesma, fundamental e parte constitutiva da obra, M.D. redimensiona o valor estético do roteiro cinematográfico, atribuindo-lhe novas significações.

A leitura assume um papel fulcral no filme. Uma vez que o texto chega aos espectadores pela mediação dos leitores G.D. e M.D., ocorre um embaralhamento deliberado dos papéis de leitor e espectador, o que evidencia, uma vez mais, o trânsito entre literatura e cinema. A obra cria uma circularidade: ler o roteiro equivale a assistir ao filme, visto que o filme é a própria leitura do roteiro. Nesse sentido, é importante mencionar que a leitura do roteiro foi feita sem ensaio: “[...] *Aucune répétition du texte n’aurait été envisagée* [...]”¹¹¹ (DURAS; PORTE, 1977, p. 15). Esta circularidade, desencadeada por *Le Camion*, posiciona-o em um lugar distinto dos roteiros comuns e lança luzes sobre possibilidades, ainda inexploradas, a propósito desse tipo de texto, abrindo caminhos para um gênero de natureza fluida.

A leitura de *Le Camion* modificou completamente a estética do filme, atribuindo uma importância – de fato incomum na história do cinema – ao roteiro cinematográfico. Assim

¹¹⁰ “Está aí, diante de nós, na tela. É nisso que eu acredito. Ele pergunta: Qual tela? Ela diz: Aí, na nossa frente: A estrada”.

¹¹¹ “[...] Nenhum ensaio do texto teria sido previsto [...]”.

sendo, é importante estudá-lo de forma autônoma, sem descartar, evidentemente, a análise da sua relação com o filme.

O roteiro cinematográfico é um gênero historicamente recente, uma vez que surgiu quando o cinematógrafo se transmutou em cinema, o que resultou na complexificação progressiva da linguagem cinematográfica, por meio do uso da montagem, da exigência por narrativas filmicas mais longas (e, portanto, dispendiosas) e da conseqüente coletivização do trabalho (VERMEESCH, 2014, p. 9). Geralmente, o roteiro cinematográfico é considerado como um gênero “[...] dispensável em relação à narrativa filmica [...]” (FERREIRA-MARTINS, 2012, p. 17). Os livros que versam sobre roteiros cinematográficos apresentam ideias de como elaborá-los, ou seja, auxiliam o escritor iniciante a tornar-se roteirista, mas não trazem uma discussão aprofundada em torno deste gênero.

De forma geral, os roteiristas consideram alguns elementos imprescindíveis para a elaboração de um roteiro cinematográfico como, por exemplo, a composição de um bom personagem e a estruturação do texto em três atos (FIELD, 1984). Muitos enxergam o roteiro como “[...] o princípio de um processo visual, e não o final de um processo literário [...]” (COMPARATO, 1995, p. 20), ou seja, um texto subserviente ao filme.

Ao contrário, penso que, embora possa se aplicar aos roteiros cinematográficos tradicionais, tal definição, tão categórica, não é capaz de abarcar todos os roteiros cinematográficos. Nesse sentido, aponto o exemplo de *Le Camion*, que, não obstante ser um texto destinado ao cinema, está impregnado de vários recursos literários. Isso se deve ao fato de M.D. ter trabalhado com a arte da palavra antes mesmo de se lançar à confecção de roteiros. Para M.D., *Le Camion* é um divisor de águas, pois, com essa obra cinematográfica, a cine-escritora francesa adquire, ao fazer filmes, a mesma segurança que ela tinha com a escrita (DURAS, 2001, p. 134). Por estar habituada aos recursos da arte da palavra na literatura, M.D. engendrou um gênero discursivo fluido (TODOROV, 1980, p. 46), ao mesclar recursos do cinema com outros da literatura.

Neste sentido, é exatamente graças à influência exercida pela literatura durassiana na cinematografia da própria autora que o roteiro deixará de ser um texto subserviente ao filme correspondente e passará, então, a um nível mais elaborado, mais artístico, cuja leitura e análise podem ser feitas independentemente da tradução cinematográfica. Por exemplo, *Le Camion* vale por si mesmo enquanto portador de uma riqueza artístico-literária a ser explorada, o que desmantela a ideia segundo a qual “[...] no roteiro, a preocupação com a palavra é periférica, uma vez que a palavra deve se submeter às coerções daquilo que é visual, e não daquilo que é

verbal [...]” (FERREIRA-MARTINS, 2012, p. 17). Para Duras (DURAS, PORTE, 1977, p. 75), ao contrário, “[...] *le texte seul est porteur indéfini d’images* [...]”¹¹². Ou seja: M.D., além de não submeter a palavra à imagem, redimensiona o valor daquela.

Neste horizonte, o roteiro durassiano, devido ao trânsito de M.D. entre literatura e cinema, encontra-se nos antípodas do roteiro tradicional, que se subordina ao filme e não tem relevância como texto autônomo. Em outras palavras, ao incorporar no roteiro aspectos próprios da literatura, M.D. agrega-lhes valor estético.

2.2 Os caminhos da cine-leitura

Le Camion conta a história de uma senhora que, após conseguir carona com um caminhoneiro, numa estrada à beira-mar, conta a ele suas experiências de vida. Para o espectador, esse diálogo só existe à medida que ele é lido por Gérard Depardieu, que interpreta o papel do caminhoneiro, e Marguerite Duras, que interpreta o papel da senhora do caminhão.

Convém mencionar que o roteiro é todo escrito nos tempos verbais *conditionnel présent* e *conditionnel passé* que, em português, correspondem ao futuro do pretérito e ao futuro do pretérito composto, respectivamente. Por conseguinte, é uma história que, enquanto narrativa cinematográfica, poderia ter acontecido, mas não aconteceu de fato. Assim sendo, esse filme se torna uma espécie de reivindicação segundo a qual o cinema pode acontecer não apenas no presente do indicativo, conforme propugnava, dentre outros Marcel Martin (1963, p. 23), mas também no futuro do pretérito, conforme é possível perceber no seguinte trecho:

¹¹² “[...] só o texto é portador ilimitado de imagens [...]”.

O segundo caráter importante da imagem fílmica é que está sempre “*no presente*”. Enquanto fragmento da realidade exterior, oferece-se ao presente de nossa percepção e se inscreve no presente da nossa consciência: o desnível temporal se dá pela intervenção do julgamento, único capaz de dispor os acontecimentos diegéticos como passados em relação a nós ou de determinados planos temporais na ação do filme. Temos a prova imediata disso quando chegamos ao cinema no decorrer da sessão: se a ação que se oferece então a nossos olhos constitui um flash-back em relação à ação principal, não a percebemos evidentemente como tal e torna-se difícil nossa compreensão. Toda imagem fílmica está, pois, no presente: o pretérito perfeito, o imperfeito, o futuro eventualmente não são senão o produto do nosso julgamento situado ante certos meios físicos de expressão dos quais aprendemos a “*ler*” os significados. (MARTIN, 1963, p. 23, grifos meus).

Interessante perceber que Marguerite Duras vai na contramão disso, pois ela torna possível o cinema no *conditionnel présent*, ou seja, no futuro do pretérito. Neste sentido, Marguerite Duras (1987) expressa, uma vez mais, a sua relação de assassinato com o cinema, propondo uma estética cinematográfica completamente transgressora.

Desse modo, por meio da sua imaginação, o espectador é convocado a participar e a interagir com o roteiro, o qual atua de forma capital na obra cinematográfica. Nesta perspectiva, *Le Camion* é também um filme sobre a própria imaginação, para o exercício da qual concorre o uso dos tempos verbais acima mencionados, pois:

*[...] il est dit que le futur antérieur est le conditionnel préludique employé par les enfants dans leur proposition de jeu. Les enfants disent: toi tu aurais été un pirate, toi tu es un pirate, toi tu serais un camion, ils deviennent le camion; et le futur antérieur, c'est le seul temps qui traduise le jeu des enfants: total. Leur cinéma.*¹¹³ (DURAS, PORTE, 1977, p. 89).

Há um fato interessante sobre esse filme. Após uma noite de insônia, Duras (DURAS; PORTE, 1977, p. 86) descobriu que não teria condições de produzi-lo, mas sim de contá-lo, pois “[...] *la fabrication du film, c'est déjà le film [...]*”¹¹⁴ (DURAS; PORTE, 1977, p. 77). Isso ocorreu por dois motivos: primeiro, M.D. não encontrou uma atriz para interpretar a protagonista; segundo, as condições climáticas da França impossibilitariam as filmagens (DURAS; PORTE, 1977, p. 86). Ou seja, na falta das condições materiais para realizar o filme, M.D. decidiu ler o roteiro deste, transformando tal leitura no próprio filme. Neste sentido, é interessante salientar o que Duras (1987, p. 152) pensa a respeito do seu fazer cinematográfico:

¹¹³ “[...] Diz-se que o futuro do pretérito composto é o condicional introdutório empregado pelas crianças nas suas propostas de brincadeira. As crianças dizem: você deveria ser um pirata, você é um pirata, você devia ser um caminhão, eles tornam-se o caminhão; e o futuro do pretérito composto é o único tempo que traduz o jogo das crianças: total. O cinema delas [...]”.

¹¹⁴ “[...] a fabricação do filme já é o filme [...]”.

“[...] *Quand je n’arrive pas à résoudre mes films dans les pièges du cinéma, quand ils restent suspendus tels des questions constantes, quand je ne peux pas me délivrer de leur pensée, c’est que j’ai fait du cinéma [...]*”¹¹⁵.

Em *Le Camion*, M.D. converteu a “[...] *pauvreté des moyens [...]*”¹¹⁶ (DURAS, PORTE, 1977, p. 18) em elemento imprescindível para a composição e a compreensão da sua obra, o que é muito significativo do ponto de vista estético-ideológico, pois M.D. posicionava-se vigorosamente contra a ideia de atrair o espectador através de um cinema bilionário e que “[...] *n’arrive plus à répondre à la soif grandissante de son spectateur [...]*”¹¹⁷ (DURAS; PORTE, 1977, p. 76). Ao não subordinar o filme a necessidades comerciais, o objetivo de M.D. é fazer o espectador pensar. Aliás, a intencional “*pobreza de recursos*” desse filme é inversamente proporcional à *riqueza imaginativa* que se demanda do espectador.

Interessante assinalar que, nos primórdios do cinema, alguns intelectuais consideravam-no como um tipo de documento que, ao espectador, permitia não refletir. Por exemplo, segundo o cronista brasileiro João do Rio, o cinematógrafo tinha “[...] a excelente qualidade a mais de não obrigar a pensar, senão quando o cavalheiro teima mesmo em ter ideias [...]” (RIO, 1909, p. 3). O cinema durassiano, ao contrário, impele o espectador a refletir, sendo que o roteiro durassiano apresenta peculiaridades estético-literárias que o tornam singular na história do cinema. Nesse sentido, o roteiro, em Duras, é elevado a uma categoria artística determinada, porquanto evoca a participação de um espectador diligente, que já tenha superado a fase da “[...] *enfance cinématographique [...]*”¹¹⁸ (DURAS, 1987, p. 19), ou seja, que consiga interagir, de maneira ativa, com compostos cinematográficos complexos.

É possível, então, contrapor o roteiro meramente funcional ou tradicional, apenas ponto de partida para a confecção do filme, ao que transcende tal condição, na medida em que este é um texto dotado de valor estético independente. Convém observar, na entrevista de Marguerite Duras a Michelle Porte, as palavras da cine-escritora de *Le Camion*:

¹¹⁵ “[...] Quando não consigo resolver meus filmes nas armadilhas do cinema, quando ficam suspensos como perguntas constantes, quando não consigo libertar-me de seu pensamento, é que fiz cinema [...]”.

¹¹⁶ “[...] pobreza de recursos [...]”.

¹¹⁷ “[...] não consegue mais responder à sede crescente de seu espectador [...]”.

¹¹⁸ “infância cinematográfica”.

*On prend le spectateur pour un enfant. Le spectacle cinématographique est un spectacle infantile [...]. Quand on voit à la télévision les vieux films, par exemple, le spectateur est traité comme un enfant arriéré, comme s'il était taré, qu'il faille tout faire à sa place*¹¹⁹. (DURAS; PORTE, 1977, p. 96).

Marguerite Duras vai de encontro à infantilização do espectador, por isso, demanda dele que se posicione, de forma ativa e crítica, valendo-se da sua imaginação e da sua inteligência para combater a ideia segundo a qual “[...] *Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance: l’imaginaire [...]*”¹²⁰ (DURAS; PORTE, 1977, p. 75). A autora exige a participação intelectual tanto do espectador quanto do leitor: a função de ambos é equiparada¹²¹. Em outras palavras, para M.D., assistir a um filme solicita, do espectador, tanto empenho quanto ler um livro solicita do leitor.

A propósito, em todos os seus quatro curtas-metragens de 1979 – *Les Mains Négatives* [As Mãos Negativas], *Aurélia Steiner* (dit Melbourne), *Aurélia Steiner* (dit Vancouver), *Césaré* –, os espectadores ouvem, em voz *off*, a leitura do roteiro, feita por Marguerite Duras. Os roteiros cinematográficos, correspondentes aos dois últimos filmes anteriormente mencionados, endereçam-se ao “*vous*”¹²². Este pode ser interpretado ora como o personagem cinematográfico, ora como o próprio espectador. Inclusive, em *L’Homme Atlantique* [O Homem Atlântico] (1981), realizado a partir de fragmentos não utilizados de *Agatha et les Lectures Illimitées* [Agatha e as leituras ilimitadas] (1981), M.D. lança mão da tela completamente escura, isto é, a tela sem imagens (em movimento) durante quarenta minutos, o que, mais uma vez, vai ao encontro da tendência durassiana a assassinar as convenções cinematográficas.

Convém estabelecer uma distinção entre o espectador comum e o cine-leitor. O primeiro está preocupado somente em fruir o filme, ao passo que o segundo, além de fruir a obra cinematográfica, importa-se com a leitura crítico-interpretativa da mesma. Assim, entendo que apenas o cine-leitor estaria em condições de interagir, plenamente, com as estruturas artísticas complexas (LOTMAN, 1978, p. 39), presentes em *Le Camion*.

¹¹⁹ “O espectador é tratado como uma criança. O espetáculo cinematográfico é um espetáculo infantil [...]. Quando se assiste na televisão aos filmes antigos, por exemplo, o espectador é tratado como uma criança retardada, como se ele fosse um idiota, para quem fosse necessário fazer tudo”.

¹²⁰ “[...] O cinema imobiliza o texto, atinge de maneira mortal a sua descendência: o imaginário [...]”.

¹²¹ Marguerite Duras e Gérard Depardieu, em *Le Camion*, leem o roteiro para um possível leitor que, na verdade, é o espectador do filme.

¹²² É importante salientar que “*vous*” pode designar tanto uma pessoa a quem nos dirigimos quando não a conhecemos (*o senhor* ou *a senhora*) quanto um grupo de pessoas (*vocês*).

Ao defrontar-se com *Le Camion*, o espectador deve abandonar sua postura confortavelmente acrítica e, munido das sugestões advindas da leitura do roteiro cinematográfico, construir o seu próprio filme. Dessa forma, com *Le Camion*, M.D. contribui para desentorpecer o espectador, pois, com exceção das imagens propostas por *Le Camion*, o cine-leitor precisará elaborar as suas próprias imagens cinematográficas, dado que ele não tem acesso ao filme, senão mediante a leitura do roteiro. De igual maneira, quando interage com a obra literária, o leitor precisará engendrar as suas próprias imagens, evocadas e sugeridas pelo texto literário.

Neste sentido, é possível notar que existem outras camadas textuais, as quais o próprio cine-leitor é convidado a elaborar junto com o artista, como se fosse, ele também, uma espécie de artista, ou ainda, um coautor. Em entrevista à Marguerite Duras, Michelle Porte afirma: “[...] *c’est la première fois que je vois un film qui laisse aussi libre le spectateur [...]*”¹²³ (DURAS,; PORTE, 1977, p. 132).

Interessante notar que se trata de um filme cujo grau de indeterminação nos remete ao que Iser declarava a respeito das obras literárias do século XIX para cá. O leitor precisa recobrir os vazios – aquilo que o autor não explicita em sua obra – para poder interagir com a mesma, pois:

*[...] les vides ne sont pas – comme on pourrait le croire – une lacune du texte littéraire; ils constituent bien, au contraire, les prémices de son effet esthétique. En règle générale on ne les remarque pas spécialement à la lecture – et cela vaut pour la plupart des romans jusqu’à la fin du XIX^e siècle. Ces vides ne sont pourtant pas sans conséquence sur la compréhension du texte, dans la mesure où l’on accomplit sans cesse des « aspects schématisés » durant le processus de lecture. Cela signifie donc que le lecteur va combler ces vides ou, du moins, s’en débarrasser. Ce faisant, il use de la marge d’interprétation et tisse lui-même les relations implicites qui lient chaque aspect aux autres*¹²⁴. (ISER, 2012, p. 26).

Doravante, considerando-se a radicalidade estético-filosófica principiada especialmente pelo Simbolismo e cultivada pelas vanguardas artísticas do século XX de maneira geral, os textos literários são compostos por lacunas, deliberadamente engendradas pelos seus autores, as quais serão preenchidas pelo leitor. Assim, segundo a visão de mundo de cada indivíduo, a

¹²³ “[...] é a primeira vez que vejo um filme que deixa o espectador tão livre [...]”.

¹²⁴ “[...] os vazios não são – como se poderia acreditar – uma lacuna do texto literário; eles constituem, ao contrário, as bases de seu efeito estético. Em regra geral, não os observo especialmente na leitura – e isso vale para a maior parte dos romances até o final do século XIX. Estes vazios não são, entretanto, sem consequência sobre a compreensão do texto, na medida em que se cumpre sem cessar ‘aspectos esquematizados’ durante o processo da leitura. Isso significa, então, que o leitor vai cobrir estes vazios ou, pelo menos, livrar-se deles. Dessa forma, ele se vale da margem de interpretação e tece ele mesmo as relações implícitas que ligam cada aspecto aos outros”.

leitura se torna uma experiência particular. Daí a grande importância do papel do leitor na relação autor, obra e público:

*Les vides du texte forment la principale condition préalable à ce processus. Ils laissent d'abord en suspens la concaténation de différents passages ou éléments du texte, ce qui donne au lecteur la possibilité d'établir lui-même ces enchaînements. Ils rendent le texte modulable et permettent de transformer, durant la lecture, une expérience étrangère, celle des textes, en une expérience privée, celle du lecteur*¹²⁵. (ISER, 2012, p. 58).

Marguerite Duras demanda do cine-leitor, mediante o uso da imaginação, o equacionamento dos vazios, presentes em *Le Camion*, tendo em vista que a história não é representada, mas lida. Assim, a autora lança mão de um recurso caro à literatura, ou seja, a presença intencional de lacunas estéticas (ISER, 2012), para compor o seu filme, possibilitando, ao espectador, recorrer à sua inteligência e ao seu universo imaginativo para o preenchimento de tais lacunas.

Através da leitura do texto, feita por G.D. e M.D., o cine-leitor deverá construir os seus próprios caminhos interpretativos, de maneira a elaborar os elementos que compõem a obra cinematográfica. Dessa forma, o filme, em vez de matar a capacidade imaginativa do espectador, torna-a exponencialmente maior. Ora, tais vazios constitutivos da obra cinematográfica, deliberadamente construídos, concorrem para a poeticidade da obra cinematográfica, pois o cinema de poesia demanda, do espectador, ativa participação intelecto-imaginativa.

Os personagens de *Le Camion* não têm nome. Um é designado pela sua profissão, motorista de caminhão, e a outra, pela sua condição de senhora, de certa idade, que pede carona. Assim como os personagens de *Hiroshima Mon Amour*, conforme vimos no capítulo anterior, a senhora do caminhão tem a sua identidade associada a um nome de lugar, Yvelines. Além disso, há uma ambiguidade intencional que confunde o motorista do caminhão com Gérard Depardieu, e a senhora do caminhão com Marguerite Duras.

Em outros termos, os personagens não são impostos aos espectadores. É mediante a leitura que temos acesso a eles, o que demanda muito da potencialidade intelecto-imaginativa do espectador. Assim, o cine-leitor é convocado a pensar em quem é a senhora que pede carona,

¹²⁵ “Os vazios do texto formam a principal condição prévia neste processo. Eles deixam, primeiramente, em aberto a concatenação de diferentes passagens ou elementos do texto, o que dá a possibilidade ao leitor de ele mesmo estabelecer estes encadeamentos. Eles deixam o texto modulável e permitem transformar, durante a leitura, uma experiência estrangeira, a dos textos, em uma experiência privada, a do leitor”.

quem é o homem que dirige o caminhão, quem seria o segundo motorista do caminhão, esta “[...] *masse sombre* [...]”¹²⁶ (DURAS; PORTE, 1977, p. 15) que “[...] *aurait dormi pendant tout le film* [...]”¹²⁷ (DURAS; PORTE, 1977, p. 15), além de outros personagens tão somente evocados pela senhora de Yvelines, como a sua filha que acabara de dar à luz uma criança de nome *Abraham* (DURAS; PORTE, 1977, p. 40). Outrossim, quando lemos uma obra literária, ideamos os personagens e as situações descritas pelo narrador. O espectador sai da sua postura passiva para passar a uma postura investigativa, a qual, aliás, é a mesma que se exige do leitor da obra literária.

A senhora do caminhão é um ser líquido, fluido, que não pode ser enquadrada em padrões preestabelecidos. Exatamente por isso, ela sequer possui um nome, a partir do qual o leitor-espectador pudesse categorizá-la. Ao não definir a senhora do caminhão, M.D. possibilita grande margem de liberdade interpretativa ao espectador, conforme percebo nas seguintes palavras da própria cineasta:

[...] *Dans un film, où elle n'est pas personnalisée, elle existe avec infiniment plus de force. La femme du camion, j'en vois trois par jour dans les rues. Si une actrice l'avait représentée, je n'en verrais plus aucune. Même si c'était une grande comédienne comme Signoret ou Flon, je ne l'apercevrais plus partout dans les rues, elle ne serait pas dans ces passantes, dans cette circulation où dans le film je la maintiens. Je suis sûre que les gens qui auront vu Le Camion verront la femme du camion un peu partout*¹²⁸ [...]. (DURAS; PORTE, 1977, p. 100).

Portanto, o leitor-espectador precisa levantar hipóteses acerca de quem poderia ser essa personagem. Por não apresentar características fixas, a personagem se torna muito mais rica. Assim como as suas características físicas e psicológicas, as opiniões da protagonista também escapam a classificações. Exatamente por isso, conforme desenvolverei mais adiante, entendo que, nas falas dessa personagem, ecoam múltiplas vozes.

¹²⁶ “[...] massa escura [...]”.

¹²⁷ “[...] teria dormido durante todo o filme [...]”.

¹²⁸ “[...] Em um filme, em que não é personalizada, ela existe com infinitamente mais força. A mulher do caminhão, eu as vejo três por dia nas ruas. Se uma atriz a tivesse representado, não veria mais nenhuma. Mesmo se fosse uma grande atriz como Signoret ou Flon, eu não a perceberia mais em todos os lugares nas ruas, ela não estaria nestas transeuntes, nesta circulação, onde eu a mantenho no filme. Eu tenho certeza que as pessoas que terão visto *Le Camion* verão a mulher do caminhão um pouco em todos os lugares [...]”.

2.3 Entrecruzamento de múltiplas vozes

Segundo Diana Luz Pessoa de Barros (2007, p. 33), o conceito de dialogismo, do pensador russo Mikhail Bakhtin, é “[...] o princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso [...]”. Assim, os enunciados, proferidos pelas personagens, são essencialmente dialógicos e revelam visões de mundo situadas social e historicamente.

Julgo interessante trazer este conceito para diferenciá-lo de outra definição bakhtiniana, a polifonia, da qual me valho para construir hipóteses a respeito da protagonista do filme. A polifonia configura um caminho interpretativo possível da obra em análise e ajuda-nos a perceber o roteiro cinematográfico *Le Camion* como um gênero discursivo fluido, dado que revela as complexas camadas textuais constitutivas da obra.

O outro, ou seja, o motorista, com quem a senhora do caminhão conversa, não a escuta verdadeiramente, mas isso, para ela, é irrelevante, porquanto a senhora do caminhão simplesmente quer alguém para ouvir as suas ideias. Ela convoca, o tempo todo, o “vous”¹²⁹, que pode ser o motorista do caminhão, o ator Gérard Depardieu, o leitor-espectador, ou ainda, qualquer outro ouvinte das suas histórias¹³⁰.

Assim, esse “vous”, com quem a personagem estabelece a comunicação, é fundamental na sua interação com o outro. O próprio fato de a personagem contar a sua história a qualquer ouvinte revela a sua necessidade da compreensão de si mesma por meio da alteridade. Neste sentido, convém notar que

o próprio falante está determinado precisamente a essa compreensão ativamente responsiva: ele não espera uma compreensão passiva, por assim dizer, que apenas dobre o seu pensamento em voz alheia, mas uma resposta, uma concordância, uma participação, uma objeção, uma execução, etc. [...] O empenho em tornar inteligível a sua fala é apenas o momento abstrato do projeto concreto e pleno do discurso do falante. (BAKHTIN, 2011, p. 272).

Ora, conquanto essa comunicação, por vezes, revele-se inócua, o motorista do caminhão elabora alguns questionamentos. Por exemplo, num dado momento, ele pergunta à senhora do

¹²⁹ Interessante notar que o “vous” contém, em si mesmo, esta ideia de ambiguidade, pois ele pode designar tanto uma pessoa a quem nos dirigimos quando não a conhecemos (*o senhor* ou *a senhora*) quanto um grupo de pessoas (*vocês*).

¹³⁰ “C’est une femme comme ça, tous les soirs elle arrête des autos, des camions. Et puis elle raconte sa vie à qui se trouve là. Chaque soir, elle raconte sa vie pour la première fois. Elle est plus ou moins écoutée, mais peu lui importe ». (DURAS, 1977, p. 64) « É uma mulher assim: todas as noites ela para carros, caminhões. E depois ela conta a vida dela a quem estiver aí. Cada noite, ela conta a vida dela pela primeira vez. Ela é mais ou menos escutada, mas pouco lhe importa”.

caminhão se ela vem do asilo psiquiátrico de Gouchy (DURAS; 1977, p. 61). Dessa forma, embora em vários momentos se pareça com um monólogo, o diálogo traz, mediante breves relâmpagos de interação entre o motorista e a senhora do caminhão, uma compreensão ativamente responsiva.

O conceito de polifonia designa um texto “[...] em que o dialogismo se deixa ver, aquele em que são percebidas muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos que escondem os diálogos que os constituem [...]” (BARROS, 2007, p. 33). Na fala da senhora de Yvelines, é possível identificar múltiplas vozes, pois a personagem emite opiniões diversas e, por vezes polêmicas, sobre temas variados: a ciência, a geografia, as descobertas interestelares, entre outras. A senhora do caminhão, conforme Duras (DURAS; 1977, p. 100) afirma, é “*tout le monde*”¹³¹, como se ela pudesse expressar opiniões de diferentes indivíduos sobre os mais diversos assuntos:

*Elle aurait parlé de beaucoup de choses, de la géographie des lieux traversés, de la fin du monde, de la mort, de la solitude de la terre dans le système planétaire, des nouvelles découvertes sur l'origine de l'homme. Ces propos n'auraient jamais relevé d'une connaissance précise du problème abordé. Elle aurait fait des erreurs – parfois énormes – sur... la science, la géographie, les dernières découvertes interstellaires*¹³². (DURAS, 1977, p. 22).

A partir dos estudos de Barros (2007), entendo que, ao revelar várias vozes, o texto produz um “efeito de polifonia”, pois o discurso poético “[...] é aquele que expõe, que mostra ou que deixa escutar o dialogismo que o constitui, a heterologia discursiva, as vozes contraditórias dos conflitos sociais [...]” (BARROS, 2007, p. 34). Dessa forma, considero *Le Camion* um texto com elevado grau de densidade poética, uma vez que ele permite perceber as várias vozes contraditórias, presentes na fala da protagonista.

Não posso deixar de situar a biografia da protagonista dentro de um contexto histórico. As opiniões políticas da personagem se situam no horizonte do século XX, que presenciou a ascensão e a queda do Socialismo. A fim de contextualizar tais opiniões, levo em consideração o fato de, entre 1944 e 1950, Marguerite Duras ter pertencido ao Partido Comunista Francês. Inclusive, algumas posturas políticas da senhora do caminhão mesclam-se com as de Duras, como, por exemplo, a descrença no Marxismo. A protagonista afirma: “[...] *vous savez, Karl*

¹³¹ “todo mundo”.

¹³² “Ela teria falado de muitas coisas, da geografia dos lugares atravessados, do fim do mundo, da morte, da solidão da terra no sistema planetário, das novas descobertas sobre a origem do homem. Estas palavras nunca teriam partido de um conhecimento preciso do problema abordado. Ela teria feito erros – às vezes enormes – sobre... a ciência, a geografia, as últimas descobertas interestelares”.

*Marx, c'est fini [...]*¹³³ (DURAS; 1977, p. 47). Já em entrevista à Michelle Porte, Duras (DURAS; PORTE, 1977, p. 114) declara que não acredita mais na solução revolucionária marxista se ela se mostrar como a única possível.

Até mesmo algumas falas da personagem e da cineasta se misturam. Por exemplo, quando a senhora do caminhão afirma: “[...] *Que-le-monde-aille-à-sa-perte-c'est-la-seule-politique [...]*”¹³⁴ (DURAS; PORTE, 1977, p. 25, grifos da autora). No primeiro projeto que se segue ao roteiro, Marguerite Duras faz a mesma declaração, porém intensificando-a: “[...] *Que le monde aille à sa perte, qu'il aille à sa perte, c'est la seule politique [...]*”¹³⁵ (DURAS; 1977, p. 74). Assim, posso afirmar que, na fala da senhora do caminhão, é possível identificar opiniões da autora. A senhora do caminhão é como um duplo de Marguerite Duras. Isso se torna patente quando observo a seguinte declaração da cine-escritora:

*[...] Ça m'arrive à moi aussi, ça m'arrive beaucoup, beaucoup de fois, je parle avec les gens dans les trains, les avions, je fais la conversation avec les gens, dans les épiceries, les garages, dans les cafés, etc. C'est une chose à laquelle je ne résiste pas. Et ça, dans la peur. J'ai toujours peur qu'à un moment donné ils s'aperçoivent que je ne peux pas m'empêcher de parler et qu'ils pensent que je ne suis pas tout à fait, comme on dit, normale. Pourtant, je le fais toujours, et toujours dans cette même peur [...]*¹³⁶. (DURAS; 1977, p. 126-127).

Inclusive, em *La Vie matérielle* [A Vida material] (1987), mais precisamente no texto intitulado *Le steak vert*, Marguerite Duras revela ao leitor este traço da sua personalidade, conforme é possível notar no excerto abaixo:

¹³³ “[...] você sabe: Karl Marx acabou [...]”.

¹³⁴ “[...] Que-o-mundo-caminhe-para-a-sua-própria-destruição-é-a-única-política [...]”.

¹³⁵ “[...] Que o mundo caminhe para a sua destruição, que ele caminhe para a sua própria destruição: esta é a única política [...]”.

¹³⁶ “[...] Isso acontece comigo também, acontece muito comigo, muitas vezes. Falo com as pessoas nos trens, nos aviões. Falo para que me respondam. Converso com as pessoas nas mercearias, nas garagens, nos cafés, etc. É uma coisa à qual não resisto. E isso, no medo. Sempre tenho medo que, num dado momento, eles percebam que eu não posso me impedir de falar e que eles pensem que não sou completamente, como se diz, normal. Entretanto, sempre o faço, e sempre no mesmo medo [...]”.

*[...] J'ai aussi une autre manie, puisqu'on parle des façons habituelles de se comporter. C'est d'adresser la parole à mes voisins surtout en avion. Je parle pour qu'on me réponde. Si on me répond c'est qu'on est rassuré, donc je suis rassurée à mon tour. Je parle du paysage, ou des voyages en général et de ceux en avion aussi. Dans le train je parle pour parler avec des inconnus, je parle de ce qu'on voit, du paysage, du temps. J'ai souvent un désir de parler, très vif, très fort [...]*¹³⁷. (DURAS, 1987, p. 133).

Há todo um mistério envolto na figura desta personagem. Quem será “La dame des Yvelines”¹³⁸? Alguém que acaba de sair de um hospital psiquiátrico? Uma reacionária? Ela diz ou não a verdade? Será ela um desdobramento da Francesa de *Hiroshima Mon Amour*? Afinal, em *Le Camion*, há uma confusão intencional entre as duas protagonistas, como é possível perceber pela exclamação presente em ambas as obras: “[...] *Ah que j’ai été jeune un jour [...]*”¹³⁹ (DURAS; 1977, p. 30), ou ainda, “[...] *Son corps, à elle, était son corps à lui, indissociable, de jour et de nuit – de son propre corps [...]*”¹⁴⁰ (DURAS ; 1977, p. 31). A Francesa, em *Hiroshima Mon Amour*, fala: “[...] *Ah! Que j’ai été jeune un jour! [...]*”¹⁴¹ (DURAS, 1960, p. 94) e, mais adiante, “[...] *Je ne pouvais trouver entre ce corps mort et le mien que des ressemblances [...]*”¹⁴² (DURAS, 1960, p. 100). Dessa forma, noto que a Senhora de Yvelines incorpora algumas falas da Francesa, misturando-se e confundindo-se com ela.

Enquanto Marguerite Duras, como autora, cria a linguagem, a dama de Yvelines, como contadora de histórias, representa o mundo da linguagem. A senhora do caminhão é um ser inacabado porque, propositadamente, a personagem está psicologicamente inacabada: ela pode ser um duplo da própria autora, dela mesma, da Francesa, ou de qualquer outra personagem. Assim sendo, trata-se de um (in)acabamento psicológico que se imiscui no (in)acabamento estético.

Não é possível etiquetar a personalidade da protagonista, pois ela se apresenta como um ser inconcluso. Não sabemos se ela vem do asilo psiquiátrico de Gouchy. Embora seja contra o marxismo, ela não tem opiniões políticas peremptórias. Ignoro se a sua fala é crível ou se é puro

¹³⁷ “[...] Eu também tenho outra mania, já que estamos falando sobre as formas usuais de se comportar. É falar com pessoas que estão do meu lado, especialmente no avião. Se me respondem é que estão tranquilos, por isso também me sinto tranquila. Eu falo da paisagem, ou das viagens em geral e de viagens de avião também. No trem falo por falar com desconhecidos, falo sobre o que vemos, da paisagem, do clima. Frequentemente, tenho um desejo de falar muito intenso, muito forte [...]”.

¹³⁸ “A senhora de Yvelines”.

¹³⁹ “[...] Ah como eu fui jovem um dia [...]”.

¹⁴⁰ “[...] O corpo dela era o corpo dele, indissociável, de dia e de noite – de seu próprio corpo [...]”.

¹⁴¹ “[...] Ah! Como eu fui jovem um dia! [...]”.

¹⁴² “[...] Eu só podia encontrar, entre este corpo e o meu, semelhanças [...]”.

delírio, por isso o leitor-espectador pode desconfiar de seu discurso. Bem como a própria senhora do caminhão, nós, espectadores, desconhecemos quem exatamente é ela. Afinal, quando o caminhoneiro lhe pergunta quem ela é, ela responde: “[...] *Je ne sais pas vous répondre. Votre logique m’échappe. Si on me demande qui je suis, je me trouble [...]*”¹⁴³ (DURAS, 1960, p. 62).

2.4 A linguagem poética em *Le Camion*

O roteiro *Le Camion* se diferencia do tradicional por apresentar alto grau de trabalho com a linguagem, estabelecendo um nítido parentesco com a literatura. Em diversos momentos, deparamo-nos com um discurso poético, revelado por um trabalho esmerado com a linguagem. Para a composição de seu roteiro, M.D. lança mão, inclusive, de recursos caros à poesia, como a repetição de sons e de palavras. Ademais, o texto se apresenta sob a forma de versos de um poema, como o demonstra o trecho a seguir:

Elle dit: regardez: la fin du *monde*.
Tout le *temps*.
 À chaque *seconde*. *Partout*.
 Ça *s’étend*.
Elle dit: c’est *mieux*, oui.
 C’était *tellement* difficile... *tellement... tellement* dur... *tellement*...
 C’est *mieux* comme ça. Ça vaut *mieux*.
 Ce n’était pas la peine, je *crois, moi*¹⁴⁴ [...]. (DURAS; 1977, p. 21, grifos meus).

No excerto acima, a terminação “*onde*” se repete em duas palavras: “*monde*”¹⁴⁵ (substantivo) e “*seconde*”¹⁴⁶ (advérbio), engendrando uma rima rica. Também há a repetição de “*tout*”¹⁴⁷, em “*Tout* (pronome) le temps”¹⁴⁸ e em “*Partout*”¹⁴⁹ (advérbio), sendo que, no primeiro

¹⁴³ “[...] Eu não sei lhe responder. A sua lógica me escapa. Se alguém me pergunta quem sou, fico incomodada [...]”.

¹⁴⁴ “Ela diz: olhe: o fim do mundo. O tempo todo. A cada segundo. Em todos os lugares. *Espalha-se*. Ela diz: sim, é melhor. Era tão difícil... tão... tão duro... tão... É melhor assim. É preferível assim. Não valia a pena, eu acredito”.

¹⁴⁵ “mundo”.

¹⁴⁶ “segundo”.

¹⁴⁷ “todo”.

¹⁴⁸ “Todo o tempo”.

¹⁴⁹ “Em todos os lugares”.

caso, o som recobre inteiramente a palavra, ao passo que, no segundo caso, o “*tout*”¹⁵⁰ integra a última sílaba da palavra. Além desses dois exemplos, há ainda a palavra “*temps*”¹⁵¹, presente na locução adverbial “*Tout le temps*”¹⁵² que rima com o verbo “*s’étend*”¹⁵³, outra rima rica. Ao final do trecho, noto a repetição do som [wa] no verbo “*crois*”¹⁵⁴ e no pronome tônico “*moi*”. Assinalo, ainda, outro recurso caro à M.D., qual seja, a repetição de palavras: “*tellement*”¹⁵⁵ aparece quatro vezes; e “*mieux*”¹⁵⁶ aparece três vezes. Ora, tanto a rima quanto a repetição de palavras são ferramentas das quais o poeta lança mão no exercício da sua arte.

Já no trecho abaixo, o leitor-espectador descobre que a senhora do caminhão escreve páginas, motivo pelo qual ela também pode ser considerada um duplo da própria autora. A terminação do verbo “*j’écris*”¹⁵⁷ coincide com o substantivo “*cris*”¹⁵⁸, dando ensejo a uma rima rica. Na fala da protagonista, percebe-se uma aproximação entre o substantivo “*cris*” (gritos) e o verbo conjugado no presente do indicativo, “*j’écris*” (eu escrevo). Conseqüentemente, a aproximação e o cotejamento entre “*cris*” e “*écris*” sugere que o grito, o qual remete a uma expressão da alma, muito provavelmente dolorosa e de angústia, traduz-se e materializa-se em escrita: a protagonista não apenas escreve tais páginas, como também as grita. Gritar páginas remete à hipérbole, figura de linguagem, amplamente utilizada na literatura, que expressa o exagero proposital, seja no sentido negativo, seja no sentido positivo (MOISÉS, 2013, p. 229).

*Elle aurait dit: j’ai la tête pleine de vertiges e de cris.
Pleine de vent.
Alors, quelquefois, par exemple, j’écris
Des pages, vous voyez*¹⁵⁹. (DURAS; 1977, p. 35, grifos meus).

Percebo uma aproximação entre a fala da senhora do caminhão e a de Marguerite Duras. Neste sentido, trago a reflexão de Duras sobre o ato da escrita: “[...] *Écrire c’est aussi ne pas*

¹⁵⁰ “todo”.

¹⁵¹ “tempo”.

¹⁵² “Todo o tempo”.

¹⁵³ “espalha-se”.

¹⁵⁴ “acredito”.

¹⁵⁵ “tão”.

¹⁵⁶ “melhor”.

¹⁵⁷ “eu escrevo”.

¹⁵⁸ “gritos”.

¹⁵⁹ “Ela teria dito: tenho a cabeça cheia de vertigens e de gritos. Cheia de vento. Então, algumas vezes, por exemplo, eu escrevo. Páginas, você percebe”.

*parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit [...]*¹⁶⁰ (1993, p. 28). Assim, escrever equivale a berrar sem barulho, imagem talvez ainda mais contundente do que gritar páginas, devido à força poética sugerida pelo oxímoro contido em “berrar sem barulho”. Esta reflexão teórica, de Marguerite Duras, sobre o ato da escrita, remete-nos à imagem das páginas gritadas da senhora do caminhão.

Retomando a ideia de Jakobson (2003, p. 128), segundo a qual a função poética não se restringe ao domínio do poema, mas ocorre quando é possível perceber um trabalho com a mensagem por ela mesma, podemos entender *Le Camion* como um roteiro cinematográfico impregnado de linguagem poética. O texto evidencia um trabalho burilado com a linguagem, por meio do uso de rimas, assonâncias, aliterações e repetições. Recursos caros, a propósito, ao poeta. Portanto, o trabalho esmerado com a linguagem concorre para a construção do poético da obra em análise, revelando que *Le Camion* vai muito além de um roteiro cinematográfico tradicional.

Para fazer a leitura crítico-interpretativa da obra, ao espectador, cumpre realizar todo um trabalho de deciframento e de elaboração. Mediante o uso da linguagem poética, *Le Camion* possibilita o despertar do estado poético no espectador (DUFRENNE, 1969, p. 101). Todavia, para tal despertar, é necessário que o espectador desenvolva uma sensibilidade estética, posto que ele pode muito bem se furtar a esta solicitação ou, simplesmente, não estar preparado para interagir com os compostos estéticos propostos pela obra.

No que diz respeito ao uso da subjetiva indireta livre, propugnada por Pasolini como ferramenta estética fundamental para a composição do cinema de poesia, não é possível percebê-la de maneira explícita em *Le Camion*. Todavia, penso que a subjetiva indireta livre se encontra em estado latente na obra cinematográfica. No filme que construirá em sua mente, o leitor-espectador poderá fabricar uma subjetiva indireta livre, pois, em primeiro lugar, a senhora do caminhão apresenta uma visão de mundo psicologicamente perturbada – ignoramos se ela saiu ou não do asilo psiquiátrico de Gouchy –, e, em segundo lugar, tal visão de mundo da protagonista se contamina com a visão da própria cineasta, conforme já foi dito.

Neste sentido, lanço mão das ideias de Pasolini (1982) acerca do cinema de poesia, levando em consideração que encontramos a subjetiva indireta livre em estado latente em *Le Camion*. Assim, uma vez mais, o leitor-espectador deverá preencher este vazio constitutivo da

¹⁶⁰ “[...] Escrever é também não falar. É calar-se. É berrar sem barulho [...]”.

obra, por nós aqui sugerido, o que corrobora explícitas afinidades entre o campo cinematográfico e o campo literário.

PARTE II – AS MARCAS DO CINEMA NA LITERATURA

Entre 1917 e 1925, floresce uma crítica especializada concernente ao cinema. Durante esse período, os primeiros críticos a se interessarem pela sétima arte são quase todos provenientes da literatura, entre os quais posso citar: Ricciotto Canudo, Louis Delluc e Marcel L’Herbier. Contudo, Jean Epstein se sobressai como o maior crítico de cinema da época, tendo publicado obras como *Le Cinéma vu de l’Etna* [O Cinema visto do Etna] (1936), *L’Intelligence d’une machine* [A Inteligência de uma máquina] (1946), *Le Cinéma du Diable* [O Cinema do Diabo] (1947) e *L’Esprit du Cinéma* [O Espírito do Cinema] (1955). Assim sendo, o fato de tais críticos serem oriundos da literatura propiciará o estabelecimento de relações comparativas entre as duas artes.

Naquela época, apesar de haver intelectuais que desprezavam o cinema – como Anatole France, para quem o cinema encarnava o pior ideal popular (CLERC, 1993, p. 17) – a maioria exaltava as virtudes da nova arte. Além de traduzir perfeitamente a civilização contemporânea, o cinematógrafo permitia lançar um novo olhar sobre a realidade, conforme Jean Epstein discorreu tão enfaticamente em suas obras *L’Esprit du Cinéma* e *L’Intelligence d’une machine*.

Efetivamente, o cinema foi capaz de despertar nos espectadores a percepção de certos aspectos da realidade até então inauditos. Neste sentido, o primeiro plano exercia um verdadeiro fascínio não apenas sobre os que se debruçavam a estudar a arte nascente, mas também sobre os próprios espectadores, apesar de que, em seu início, “[...] o primeiro plano, que nos parece natural, foi considerado em sua origem como uma audácia de expressão que poderia ser incompreendida pelo espectador [...]” (MARTIN, 1963, p. 43). Mediante um agudo poder de perscrutação, o primeiro plano era capaz de revelar o que antes passava despercebido, pois possibilitava, por exemplo, escrutinar as emoções expressas nos rostos dos personagens. Semelhantemente, os movimentos acelerado e lento contribuíram para estimular impressões, até então inimagináveis, da realidade, como o crescimento de uma planta, no caso do movimento acelerado, e a trajetória da bala de um revólver, no caso do movimento lento.

Ao buscar um caminho alternativo ao das bases naturalistas, o cinema demonstrava que a função da arte não era propriamente copiar a realidade. Com efeito, a reflexão acerca do cinema retoma discussões já iniciadas pela crítica literária por Henry James e James Joyce, porém lhe dando uma nova coloração. Dessa maneira, por meio da subjetividade e do universo

onírico do indivíduo, muitos escritores buscavam uma realidade diferente daquela empreendida pelos romancistas naturalistas.

Durante esse período histórico, adaptações cinematográficas, feitas a partir de romances, constituíam apenas uma das possíveis relações fecundas que se estabelecem entre a arte milenar e a jovem arte. Tanto o romance quanto o cinema se influenciaram mutuamente na medida em que se trata de “[...] *deux moyens d’expression à la recherche d’un processus analogue de représentation des modifications perceptives propres au monde moderne [...]*”¹⁶¹ (CLERC, 1993, p. 21). Inclusive, segundo Clerc (1993, p. 21), na época áurea do cinema mudo, seria mais plausível falar de uma marcada influência do cinema na literatura do que o contrário, dado que o cinema era a nova arte por excelência.

A escritura romanesca sofreu inúmeras transformações, frequentemente ligadas às influências da sétima arte. Concernente ao cinema dos anos 1920 e 1930, o centro de interesse dos romancistas parece se concentrar na montagem, por meio das inúmeras possibilidades que ela revela (CLERC, 1993, p. 23). Neste sentido, menciono o uso de frases abreviadas e desprovidas de sintaxe em obras literárias. Dessa forma, para se renovar, a literatura encontrou no cinema uma poderosa fonte de inspiração.

Durante a *Belle Époque*, os europeus sentiam que tinham um lugar determinado e seguro no mundo. A Primeira Guerra Mundial veio dar um fim a tal período de estabilidade e otimismo. Ora, diante das catástrofes ocorridas no decurso do século XX, como as duas grandes guerras mundiais, não era mais possível acreditar em um mundo estável. Além disso, o século XX testemunhou, entre outras coisas, os horrores perpetrados nos campos de concentração, tais como a morte em massa – genocídio dos Judeus e de outras minorias – e a explosão da bomba atômica em Hiroshima e Nagasaki.

Neste sentido, até o século XIX, o romance balzaquiano era caracterizado por um enredo bem definido e pela focalização na psicologia das personagens. Tendo escrito no período correspondente à *Belle Époque*, Honoré de Balzac não poderia deixar de refletir, em suas obras, o sentimento de estabilidade experienciado pelos seus contemporâneos. Além de ter sido um período de grande efervescência intelectual e cultural na Europa, a *Belle Époque* foi marcada por avanços em diferentes campos do conhecimento, resultando em várias descobertas como o telefone, o telégrafo, a eletricidade, o cinema, a bicicleta, o automóvel, o avião, além do próprio

¹⁶¹ “[...] dois meios de expressão em busca de um processo análogo de representação das modificações perceptivas peculiares ao mundo moderno [...]”.

cinematógrafo. Portanto, tratava-se de uma época de muito progresso que impactou profundamente a vida das pessoas, mudando hábitos e costumes.

Em seu artigo *Nouveau roman, homme nouveau* [Novo romance, homem novo], contido no livro *Pour un nouveau roman* [Por um novo romance] (1961), Alain Robbe-Grillet discorre sobre a evolução do romance do século XIX para o século XX. O cine-escritor francês esclarece que o *Nouveau Roman* não é uma escola literária no sentido estrito do termo. Portanto, os escritores, simpatizantes do *Nouveau Roman*, pretendiam questionar regras ultrapassadas, que prescreviam uma espécie de receituário de como fazer um romance. Na verdade, segundo Robbe-Grillet, o Novo Romance se inscreve em um processo de evolução constante, característica intrínseca ao gênero romanesco.

De acordo com Robbe-Grillet, o erro dos seus contemporâneos consistia em pensar que o verdadeiro romance correspondia ao da época de Balzac, petrificado em regras fixas e precisas. Na verdade, Robbe-Grillet explica que o romance é um gênero altamente poroso e mutável, sendo que o *Nouveau Roman* intensificou ainda mais tal porosidade característica do gênero romanesco. Na realidade, segundo o teórico e cineasta francês, o romance evoluiu desde a época do próprio Balzac e continua a largos passos, como pode ser constatado por meio da produção de escritores como Flaubert, Dostoievsky, Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, Beckett, entre outros. Assim, o *Nouveau Roman* não somente não pretendia fazer tábula rasa da produção de tais predecessores como também objetivava dar continuidade ao trabalho de pesquisa por eles iniciado.

Nesta parte da tese, proponho a análise de três romances de Marguerite Duras, que possuem traços marcadamente autobiográficos. Tais traços se encontram de forma mais sutil em *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), posto que M.D. lança mão da terceira pessoa do singular e de nomes fictícios para narrar algumas histórias que a autora efetivamente viveu. Já em *L'Amant* (1984), e em *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), características autobiográficas se encontram de forma mais evidenciada, tanto pelo uso da primeira pessoa quanto pela utilização de informações de foro íntimo da autora.

No que diz respeito a este conjunto de obras, correspondente ao ciclo da Indochina, analiso como um mesmo tema, de maneira obsessiva, insiste em retornar na obra da cine-escritora francesa. Além disso, visio observar como ocorre a incorporação gradativa, e cada vez mais intensa, de características da linguagem cinematográfica em tais romances.

Antes de mais nada, é importante chamar a atenção para os grandes intervalos temporais que existem entre tais obras: 41 anos entre *Un Barrage contre le Pacifique* e *L'Amant de la Chine du Nord*; 34 anos entre *Un Barrage contre le Pacifique* e *L'Amant*; e 7 anos entre *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*. Além de tratarem da mesma temática, narrada sob diferentes perspectivas, tais obras trazem influências da linguagem cinematográfica que foram paulatinamente aumentando com o passar do tempo, conforme será demonstrado.

Como já foi evocado alhures, a trajetória artística de Marguerite Duras foi marcada pela recuperação sistemática de temas, porém recontados tanto em diferentes gêneros – romances, roteiro cinematográficos e peças teatrais – quanto em meios artísticos diferentes – literatura, cinema e teatro. Em outras palavras, o trabalho de recuperação – não apenas de temáticas, mas também de materiais – fez organicamente parte do procedimento artístico de Marguerite Duras. Assim sendo, a escolha do conjunto de obras, aqui proposta, coaduna-se com o método de trabalho da própria autora, dado que a narrativa de *Un Barrage contre le Pacifique* é retomada em *L'Amant* que, por seu turno, é recuperada em *L'Amant de la Chine du Nord*.

Em se tratando de suas obras cinematográficas, M.D. resgata materiais não utilizados em obras anteriores, reelaborando-os de uma maneira diferenciada. Este é o caso do filme *Césarée* (1979), feito a partir de planos não utilizados de *Le Navire Night* [O Navio Night] (1979). Já *Son Nom de Venise dans Calcutta désert* [Seu Nome de Veneza em Calcutá deserta] (1976) foi feito com a mesma trilha sonora de *India Song* (1975), porém com imagens diferentes. Audaciosamente, *L'Homme Atlantique* [O Homem Atlântico] (1981) alterna planos que não foram utilizados em *Agatha et les Lectures Illimitées* [Agatha e as Leituras Ilimitadas] (1981) com a total ausência de imagens. Além disso, personagens dos livros, tais como os de *Le Vice-consul* e de *Le Ravissement de Lol V. Stein* invadem as telas dos filmes durassianos.

Na primeira parte da tese, propus uma análise de como os roteiros *Hiroshima Mon Amour* e *Le Camion* se encontram perpassados por influências literárias. Já nesta segunda parte, busco compreender como a linguagem cinematográfica se manifesta concretamente nos romances anteriormente mencionados, com vistas a entender não apenas a literatura do cinema, mas também o cinema da literatura. Desse modo, ao longo dos três capítulos subsequentes, procuro desvendar quais são os elementos que demonstram as influências da linguagem cinematográfica nos romances *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*.

No que diz respeito às influências da linguagem cinematográfica na obra durassiana, posso afirmar que houve uma evolução entre *Un Barrage contre le Pacifique* e *L'Amant*. Afinal,

entre o romance de 1950 e o de 1984, Marguerite Duras já havia escrito inúmeros roteiros, trabalhado como atriz e dirigido diversos filmes, mostrando-se manifestamente impactada pela sétima arte. O envolvimento de M.D. com o cinema começa em 1959, quando a cine-escritora escreve o roteiro *Hiroshima Mon Amour* para o filme homônimo de Alain Resnais, e termina em 1985, com o filme *Les Enfants* [As Crianças]. Já *L'Amant de la Chine du Nord* radicaliza ao incorporar, ainda mais, as influências da linguagem cinematográfica, podendo ser lido tanto como um romance quanto como um roteiro cinematográfico.

Os próximos capítulos seguem a ordem cronológica dos romances, pois a metodologia aqui adotada se importa com a maneira pela qual a linguagem cinematográfica paulatinamente ganha destaque nos romances selecionados. Em outras palavras, tenciono investigar como Marguerite Duras traslada as influências cinematográficas para as suas obras literárias, posto que, com o passar dos anos, o envolvimento da autora com o cinema se fez cada vez mais intenso.

É importante salientar que *Un Barrage contre le Pacifique* é um romance tradicional, pois possui enredo bem definido – com início, meio e fim –, intriga e personagens nomeados. No primeiro capítulo da segunda parte, observo que *Un Barrage contre le Pacifique*, mesmo tendo sido escrito e publicado ainda quando Marguerite Duras não tinha enveredado pelo cinema, já traz alguns elementos da linguagem cinematográfica, além da forte influência do vocabulário atinente à sétima arte. O que chama particularmente a atenção nesse romance é a presença constante do cinema não apenas como sala de espetáculo, mas também, notadamente, como lugar de sonho e devaneio para os personagens Suzanne e Joseph.

Já no segundo capítulo, busco visualizar, no romance autobiográfico *L'Amant*, influências da linguagem cinematográfica. Aliás, convém lembrar que, em 1984, ano da publicação de *L'Amant*, todos os familiares próximos de Marguerite Duras já tinham morrido, inclusive a mãe da autora. Por isso, M.D. podia falar abertamente de suas experiências juvenis de teor erótico, o que ela não poderia ter feito em 1950, ano da publicação de *Un Barrage contre le Pacifique*, sem causar um grande escândalo em seus familiares.

Em *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), Marguerite Duras recupera o roteiro que ela tinha escrito quando pretendia participar da produção do filme *L'Amant*. Devido a uma hospitalização para desintoxicação alcoólica, Marguerite Duras acabou abandonando o projeto, e Jean-Jacques Annaud realizou o filme (CLÉDER, 2014, p. 112). Porém, como Marguerite Duras não gostou do resultado do filme, ela reescreveu *L'Amant*, baseando-se no roteiro que foi escrito para o filme de Annaud, o que gerou *L'Amant de la Chine du Nord*. No terceiro

capítulo da segunda parte, examino tanto as características do roteiro cinematográfico quanto as características próprias da linguagem cinematográfica, presentes em *L'Amant de la Chine du Nord*. Assim sendo, se a literatura muito influenciou o fazer cinematográfico de Marguerite Duras, a bagagem cinematográfica da cine-escritora também muito inspirou o seu fazer literário.

A metáfora da câmera-caneta, de Alexandre Astruc, segundo a qual assim como o escritor escreve com a caneta, o cineasta escreve com a câmera, é pertinente para compreender o *modus operandi* artístico de Marguerite Duras. A autora francesa produziu um intercâmbio entre a caneta e a câmera, entre a literatura e o cinema, que foi possível graças à consolidação do cinema enquanto arte e linguagem ao longo do século XX.

É importante ressaltar que o modelo de autor, inspirado no modelo literário, foi determinante para o entendimento do realizador como o autor do filme, uma vez que o cineasta participa e coordena todas as fases da elaboração da obra cinematográfica. Neste sentido, a *Nouvelle Vague* foi essencial para o reconhecimento dos cineastas como autores dos filmes, por meio das revistas *Cahiers du Cinéma* e *Positif*. Cineastas como Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol e François Truffaut escreviam artigos críticos concernentes à sétima arte para tais revistas.

Por seu turno, Marguerite Duras, ao mesclar as experiências apreendidas em ambas as artes, fez da coalescência entre a literatura e o cinema, fonte de inspiração e produção artística. Outros artistas, contemporâneos de Marguerite Duras, construíram um caminho análogo: Alain Resnais foi primeiro cineasta e depois escritor; Alain Robbe-Grillet exerceu primeiramente a arte da escrita para depois filmar; e Jean-Luc Godard foi cineasta antes de se tornar escritor.

A *Nouvelle Vague*, movimento do cinema francês dos anos 1960, de caráter contestatório e inovador, teve um papel preponderante no sentido da valorização da sétima arte. A propósito, a ideia segundo a qual o cineasta é o verdadeiro autor da obra cinematográfica é uma noção forjada na França, depois da Segunda Guerra Mundial, baseada no modelo literário, e por meio dos críticos, e futuros cineastas, que militaram a favor da emancipação do cinema com relação às demais artes, e, principalmente, perante a literatura (CLÉDER, 2012, p. 59). Vale lembrar que, até então, costumava-se considerar o cinema como uma arte inferior à literatura. Isto posto, Marguerite Duras se inscreve em um contexto histórico propício para experimentar não apenas na literatura, mas também no cinema, produzindo, por meio da coalescência entre ambos os campos artísticos, uma obra fecunda e original.

Interessante notar que se, nos primeiros tempos, o cinema se ligou à literatura para alcançar foros de nobreza, posteriormente, passará a influenciar decisivamente a literatura, por meio de ferramentas próprias da linguagem cinematográfica (CLERC, 1993). Com a sua autonomização perante as demais artes, especialmente perante a literatura, o cinema passou, também, por meio de recursos próprios da linguagem cinematográfica, a influenciar sobremaneira a literatura. Depois, em um processo inverso, em vez de anteceder, os livros passaram a suceder os filmes, quando romances foram escritos a partir de filmes. Ao fazer cinema, Marguerite Duras rompia paradigmas, buscando “assassinar” a linguagem cinematográfica tradicional. Já quando passa a exercitar a arte da palavra, Marguerite Duras traz essa experiência para a sua produção literária.

Assim sendo, não cabe mais falar de uma hierarquia entre o cinema e a literatura. Trata-se de influências mútuas entre ambas as artes, em que as noções de anterioridade e prevalência de uma arte sobre outra não fazem mais nenhum sentido. Em um curto-circuito profícuo, literatura e cinema se nutrem um do/ao outro, auferindo grande proveito deste processo.

Nesta parte da tese, busco compreender como essa bagagem cinematográfica se manifesta concretamente no conjunto de romances aqui em análise. Trata-se de perceber as influências de uma arte na outra e como elas se interpenetram. Certamente, Marguerite Duras possibilitou uma grande renovação tanto no cinema quanto na literatura. Se, em um primeiro momento, a literatura muito influenciou o cinema, num segundo momento, o cinema provocou uma verdadeira renovação na literatura.

CAPÍTULO I INFLUÊNCIAS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA EM *UN BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE*

1.1 Contextualização da proposta de estudo do capítulo

Os dois primeiros romances de Marguerite Duras, *Les Impudents* [Os Insolentes] (1943) e *La Vie Tranquille* [A Vida Tranquila] (1944), não obtiveram sucesso. Já o terceiro, *Un Barrage contre le Pacifique* [Uma Barragem contra o Pacífico] (1950), devido ao fato de ter gerado outros romances, pode ser considerado uma obra de referência muito importante na carreira literária de M.D. Foi a partir de *Un Barrage contre le Pacifique* que M.D. começou a ter reconhecimento do público. Inclusive, este romance só não obteve o Prêmio Goncourt porque, naquela época, M.D.¹⁶² era militante do Partido Comunista Francês. Além disso, por denunciar as injustiças perpetradas durante o Império Colonial Francês, *Un Barrage contre le Pacifique* é eminentemente político e, segundo Marguerite Duras, não se atribuía este tipo de prêmio a romances desta natureza.

Amplamente inspirado em experiências autobiográficas da adolescência de M.D.¹⁶³, *Un Barrage contre le Pacifique* narra basicamente a história da ruína econômica da família da autora na Indochina francesa, atual Vietnã. Durante o Império Colonial Francês, numa aventura que parecia promissora, os pais de Marguerite Duras migraram para a Indochina. A mãe era professora primária e o pai, professor de matemática. Ao pintarem um quadro ao mesmo tempo pitoresco e fascinante da vida na colônia, cartazes de propaganda colonial incitavam jovens franceses a partirem em terras longínquas, conforme é possível perceber no trecho abaixo:

¹⁶² Entrevista a Bernard Pivot (*Apostrophes*, 1984).

¹⁶³ Marguerite Duras se mudará definitivamente para a França apenas aos dezoito anos de idade.

[...] Certains dimanches, à la mairie, elle [la mère] rêvait devant les affiches de propagande coloniale. “Engagez-vous dans l’armée coloniale”, “Jeunes, allez au colonies, la fortune vous y attend.” À l’ombre d’un bananier croulant sous les fruits, le couple colonial, tout de blanc vêtu, se balançait dans des rocking-chairs tandis que des indigènes s’affairaient en souriant autour d’eux. Elle se maria avec un instituteur qui, comme elle, se mourait d’impatience dans un village du Nord, victime comme elle des ténébreuses lectures de Pierre Loti. Peu après leur mariage, ils firent ensemble leur demande d’admission dans les cadres de l’enseignement colonial et ils furent nommés dans cette grande colonie que l’on appelait alors l’Indochine française.¹⁶⁴ (DURAS, 1950, p. 23, grifos meus).

No entanto, a aventura revelar-se-á insidiosa. Quando Marguerite tinha apenas quatro anos, o pai precisou voltar à França por problemas de saúde, chegando a falecer pouco tempo depois. Ao ficar viúva, a mãe teve de enfrentar uma vida penosa em uma sociedade extremamente misógina, classista e racista. Nesse contexto hostil, ela educaria, sozinha, três filhos¹⁶⁵, dispendo apenas dos poucos recursos provenientes do seu trabalho de professora primária de escola indígena.

Em várias entrevistas, Marguerite Duras alude à situação de penúria em que vivia a família dela (DURAS; PORTE, 1977, p. 56). A mãe fazia parte do quadro de funcionários que ganhava menos, motivo pelo qual a família acabava sendo até mesmo excluída do convívio com os franceses endinheirados (DURAS; PORTE, 1977, p. 56). Dessa forma, com o propósito de complementar o seu magro salário, a mãe passou a dar aulas particulares de francês e de piano (DURAS, 1950, p. 24). Como o dinheiro oriundo de tais ocupações continuava sendo exíguo, a mãe trabalhou também como pianista, durante dez anos, no *Eden-Cinéma*¹⁶⁶ (DURAS, 1950, p. 24). Ao cabo de uma década, ela conseguiu fazer economias suficientes para comprar uma concessão junto à Direção Geral do cadastro da colônia.

¹⁶⁴ “[...] Alguns domingos, na prefeitura, ela [a mãe] sonhava diante dos cartazes de propaganda colonial. “Envolvam-se no exército colonial”, “Jovens, vão para as colônias, a fortuna espera por vocês lá”. À sombra de uma bananeira se desintegrando sob os frutos, o casal colonial, todo vestido de branco, balançava-se nas cadeiras de balanço enquanto os nativos exerciam as suas ocupações sorrindo em volta deles. Ela se casou com um professor que, assim como ela, morria de impaciência em um vilarejo do norte, vítima, assim como ela, das tenebrosas leituras de Pierre Loti. Pouco depois do casamento, eles fizeram um pedido de admissão no quadro do ensino colonial e foram nomeados nesta grande colônia que era então chamada de Indochina francesa”.

¹⁶⁵ Em *Un Barrage contre le Pacifique*, contudo, aparecem apenas dois filhos cujos nomes são fictícios: Suzanne e Joseph.

¹⁶⁶ É a primeira vez que se alude ao universo da sétima arte em *Un Barrage contre le Pacifique*. Assim, antes mesmo de tornar-se realizadora, Marguerite Duras já demonstrava uma forte inclinação para o cinema. É significativo, também, o fato de a mãe ter trabalhado em um cinema, pelo menos na ficção. Em entrevista a Bernard Pivot (*Apostrophes*, 1984), Marguerite Duras declara que ela fabulou esse fato, já que a mãe nunca trabalhou em tal cinema. Inclusive, *L’Éden Cinéma* é o título de uma peça de teatro, que Marguerite Duras publicou em 1977.

Un Barrage contre le Pacifique focaliza a dupla desventura da mãe de Suzanne. Em um primeiro momento, a mãe comprou, sem saber, um terreno impróprio para o cultivo, já que, durante seis meses do ano, era invadido pelo Pacífico (DURAS; PORTE, 1977, p. 56). Em um segundo momento, e como consequência da empreitada anterior, a mãe, em uma tentativa desesperada e insana de dominar o Pacífico, passou a construir barragens contra tal oceano, conforme o próprio título da obra evoca. No final, a mãe teve de se render à cruel e inevitável evidência: ela tinha jogado, nas águas implacáveis e revoltas do Pacífico, todas as suas economias e todos os seus sonhos de jovem imigrante, que devaneava diante dos cartazes de propaganda colonial.

Na realidade, a mãe foi vítima do grande vampirismo colonial francês que predominava na Indochina, a ponto de ter adoecido gravemente por causa disso (DURAS, 1950, p. 30). Com efeito, a mãe ignorava o fato de que, para obter terras realmente cultiváveis, era necessário subornar os agentes do cadastro, atribuindo-lhes uma propina, correspondente ao dobro do valor da terra (DURAS, 1950, p. 25). Isto posto, enquanto os colonos pobres compravam as concessões necessariamente impróprias para o cultivo, apenas os colonos ricos adquiriam as concessões verdadeiramente cultiváveis.

Ademais, após um tempo previsto, as terras que se revelassem incultiváveis deveriam ser devolvidas aos mesmos agentes do cadastro, que as revenderiam para novos colonos desprevenidos, gerando um ciclo infinito de exploração. De maneira desonesta e perversa, sabendo exatamente quais eram as terras cultiváveis, os agentes do cadastro ofereciam, aos colonos pobres, as terras incultiváveis e, apenas aos colonos ricos, as terras cultiváveis. Sendo assim, as terras inférteis eram uma verdadeira mina de ouro para satisfazer *ad infinitum* a concupiscência dos funcionários corruptos da Indochina, conforme é possível notar no trecho abaixo:

[...] Les concessions n'étaient jamais accordées que conditionnellement. Si, après un délai donné, la totalité n'en était pas mise en culture, le cadastre pouvait les reprendre. Aucune des concessions de la plaine n'avait donc été accordée à titre définitif. C'était justement ces concessions-là qui donnaient au cadastre la facilité de tirer des autres, des vraies concessions, cultivables, elles, un profit considérable¹⁶⁷ [...]. (DURAS, 1950, p. 26-27).

Para além da história traumática da adolescência da escritora, enquanto membro de uma família de colonos pobres na Indochina, *Un Barrage contre le Pacifique* é, antes de mais nada,

¹⁶⁷ “[...] As concessões só eram outorgadas apenas condicionalmente. Se, após um determinado período, a totalidade não fosse colocada em cultura, o cadastro podia recuperá-las. Nenhuma das concessões da planície,

um romance de ácida crítica ao Império Colonial Francês. Por meio do exemplo catastrófico da própria família, Marguerite Duras denuncia todo o sistema de corrupção, que, como uma lepra, alastrava-se pelo corpo administrativo da Indochina. Afinal, a compra de tais terras trouxe consequências nefastas não somente para a família de M.D., mas também para inúmeras outras, que foram sistematicamente enganadas pelos agentes do cadastro, conforme é possível notar no excerto abaixo:

Sur la quinzaine de concessions de la plaine de Kam, ils avaient installé, ruiné, chassé, réinstallé et de nouveau ruiné et de nouveau chassé, peut-être une centaine de familles. Les seuls concessionnaires qui étaient restés dans la plaine y vivaient du trafic du pernod ou de celui de l'opium, et devaient acheter leur complicité en lui versant une quote-part de leurs ressources irrégulières, « illégales », disaient les agents du cadastre¹⁶⁸. (DURAS, 1950, p. 27).

Ao longo de inúmeras obras, além de entrevistas, Marguerite Duras expõe, incansavelmente, as injustiças cometidas durante o Imperialismo Colonial Francês na Indochina. Neste sentido, no que se refere às obras literárias de M.D., cito: *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Eden Cinéma* (1977), *L'Amant* (1984) e *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). Já com relação às entrevistas, posso mencionar: *La Couleur des Mots* (1991) [A Cor das Palavras], *Les Cahiers de la Guerre* (2006) [Os Cadernos da Guerra] e *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977) [Os Lugares de Marguerite Duras]. A propósito, em *Les Couleurs des Mots*, M.D. avalia o colonialismo francês como *caricato* e *abjeto*, conforme é possível perceber no trecho abaixo:

[...] C'était un poste blanc. On était soixante Blancs. On avait tout en main, y compris la concussion, le colonialisme sous sa forme la plus caricaturale, la plus abjecte. Et nous, à cause de la profession de ma mère, on a eu cette chance d'être relégués au rang des indigènes.¹⁶⁹ [...]. (DURAS, 1984, p. 64, grifos meus).

Marguerite Duras denuncia não apenas o roubo sistemático de tais colonos, franceses pobres que migraram para a Indochina em busca da realização de sonhos, mas também as

portanto, era outorgada definitivamente. Eram precisamente essas concessões que davam ao cadastro a facilidade de tirar das outras, as verdadeiras concessões, cultiváveis, um lucro considerável [...]"

¹⁶⁸ “Nas quinze concessões da planície de Kam, eles tinham instalado, arruinado, reinstalado e novamente arruinado e novamente expulso talvez umas cem famílias. Os únicos concessionários que haviam permanecido na planície viviam do tráfico do pernod ou do tráfico do ópio, e tinham que comprar sua cumplicidade, pagando-lhes uma parte de seus recursos irregulares e ‘ilegais’, diziam os agentes do cadastro”.

¹⁶⁹ “[...] Era um posto branco. Nós éramos sessenta Brancos. Tínhamos tudo em nossas mãos, incluindo a concussão, o colonialismo em sua forma mais *caricatural*, mais *abjeta*. E nós, por causa da profissão de minha mãe, tivemos a sorte de ser relegados às fileiras dos nativos [...]"

condições degradantes em que viviam os anamitas, habitantes nativos da região. Por exemplo, os anamitas que não tivessem dinheiro para pagar os impostos ao governo eram, simplesmente, escravizados. Inclusive, mais do que de doenças, muitas crianças morriam de fome, conforme é possível perceber nos seguintes excertos: “[...] *ce dont ils mouraient, ce n’était pas des tigres, c’était de la faim, des maladies de la faim et des aventures de la faim* [...]”¹⁷⁰ (DURAS, 1950, p. 33) e “[...] *ses enfants [de la plaine] aux bouches roses toujours ouvertes sur leur faim* [...]”¹⁷¹ (DURAS, 1950, p. 33, grifos meus) e “[...] *les bouches roses des enfants étaient toujours des bouches en plus, ouvertes sur leur faim* [...]”¹⁷² (DURAS, 1950, p. 119). Além disso, os filhos dos nativos não podiam ultrapassar os estudos primários (DURAS, 2009, p. 72). Neste sentido, vale observar o que Marguerite Duras pensa acerca das supostas “boas intenções” da metrópole para com a colônia, em seus *Cadernos da guerra e outros textos*:

[...] Admito que graças a nós a lepra e a tuberculose regrediram consideravelmente na Indochina, mas não há compensação moral possível na ordem física. Salvar crianças da morte para depois não lhes permitir senão um desenvolvimento sancionado, limitado, cujos próprios limites são codificados, parece-me muito mais condenável do que é louvável salvá-los da morte. (DURAS, 2009, p. 72).

Vale sublinhar que *Un Barrage* se centra no período correspondente à adolescência de Marguerite Duras, junto à mãe e ao irmão mais novo. O romance em questão corresponde ao período em que o irmão mais velho estava na França fazendo estudos de eletricidade (DURAS; PORTE, 1977 p. 60). Portanto, embora as três obras narrem basicamente a mesma história, existem algumas diferenças, não apenas do ponto de vista do conteúdo, mas também da forma como este se expressa.

1.2 Apresentação da narrativa de *Un Barrage contre le Pacifique*

O título da obra em análise remete, de forma poética, à empreitada insana da mãe de erguer barragens contra o Pacífico. Na esperança de tornar-se rica, a mãe comprou um terreno para cultivar arroz. No entanto, como tal terreno revelar-se-ia incultivável, a mãe, com toda a força da sua habitual perseverança, acreditando piamente que poderia vencer até mesmo os

¹⁷⁰ “[...] Do que eles morriam não era dos tigres, era da fome, das doenças da fome e das aventuras da fome [...]”.

¹⁷¹ “[...] suas crianças [da planície] com as bocas rosadas sempre abertas para a fome [...]”.

¹⁷² “[...] as bocas rosadas das crianças eram sempre bocas a mais abertas para a fome [...]”.

malefícios de tal oceano, convocou a população local para edificar barragens que, a princípio, beneficiariam a todos. No trecho abaixo, é possível observar todos os sacrifícios que a mãe precisou fazer para comprar tal loteamento que trouxe inúmeros infortúnios para a família:

Lorsque son mari [de la mère] mourut, Suzanne et Joseph étaient encore très jeunes. De la période qui avait suivi, elle ne parlait jamais volontiers. Elle disait que ç'avait été difficile, qu'elle se demandait encore comment elle avait pu en sortir. Pendant deux ans, elle avait continué à donner des leçons de français. Puis, comme c'était insuffisant, des leçons de français et des leçons de piano. Puis, comme c'était encore insuffisant, à mesure que grandissaient ses enfants, elle s'était engagée à l'Eden-Cinéma comme pianiste. Elle y était restée dix ans. Au bout de dix ans, elle avait pu faire des économies suffisantes pour adresser une demande d'achat de concession à la Direction générale du cadastre de l'économie¹⁷³. (DURAS, 1950, p. 24, grifos meus).

A mãe é descrita, por Carmen, administradora do *Hôtel Central*, como “[...] un monstre au charme puissant [...]”¹⁷⁴ (DURAS, 1950, p. 184), pois a mãe conseguiu despertar milhares de camponeses do torpor milenar, convencendo-os a erigir cuidadosamente barragens contra o Pacífico. Ao mesmo tempo, a mãe é uma personagem sacrificada, pois todos os projetos que ela empreendeu caíram como um castelo de cartas. Assim sendo, a mãe é retratada em *Un Barrage* praticamente como uma mártir, vítima do Sistema Colonial Francês.

Un Barrage contre le Pacifique está dividido em duas partes. Ainda que não haja uma enumeração explícita dos capítulos, a primeira parte contém oito capítulos longos e a segunda parte, vinte e dois capítulos curtos. A primeira parte, que se passa onde a família de Suzanne mora, situa-se na planície e narra o encontro de Suzanne com o Sr. Jo, um chinês rico, filho de um plantador de borracha. Além disso, essa primeira parte relata as tentativas frustradas da mãe em casar Suzanne com o Sr. Jo. Já a segunda parte, situada na cidade, descreve tanto os esforços da mãe em vender um anel de diamante, que o Sr. Jo deu para Suzanne, quanto as diversas aventuras de Suzanne e de Joseph, que ocorrem ora no *Hôtel Central*, ora na cidade, ora no cinema.

A mãe se desespera por não conseguir arcar com as necessidades da família. Entretanto, ela dispõe de sua filha, Suzanne, cuja juventude e beleza se tornam uma espécie de moeda de

¹⁷³ “Quando o marido dela [da mãe] morreu, Suzanne e Joseph ainda eram muito jovens. Do período que se seguiu, ela nunca falou de bom grado. Ela disse que tinha sido difícil, que ela ainda se perguntava como ela tinha conseguido sair disso. Durante dois anos, ela tinha continuado a dar aulas de francês. Depois, como era insuficiente, aulas de francês e aulas de piano. Depois, como ainda era insuficiente, à medida que seus filhos cresciam, ela tinha se engajado no Eden-Cinéma como pianista. Ela ficou lá por dez anos. Depois de dez anos, ela tinha podido fazer economias suficientes para solicitar uma concessão de compra junto à Direção geral do cadastro da economia”.

¹⁷⁴ “[...] um monstro com um charme poderoso [...]”.

troca quando o Sr. Jo passa a interessar-se amorosamente por ela. Na paixão unilateral do chinês endinheirado, a mãe percebe uma saída para a situação de penúria em que vivia a família. Afinal, na hipótese de Suzanne casar-se com o Sr. Jo, a família estaria salva da ruína econômica.

Aliás, o Sr. Jo só era importante à medida que ele podia oferecer dinheiro e bens materiais para Suzanne. Nesta perspectiva, ele começou dando objetos de pouco valor para a protagonista, tais como um vestido, um pó compacto, um batom, esmaltes de unha e sabonetes (DURAS, 1950, p. 71). Porém, ao prometer um fonógrafo, objeto muito mais caro comparativamente aos demais, o Sr. Jo pediu, em contrapartida, que Suzanne mostrasse o corpo dela quando ela tomava banho. Portanto, esta espécie de comércio – o fonógrafo em troca da nudez de Suzanne – configura, para a protagonista, uma forma de prostituição, conforme é possível observar no trecho seguinte: “[...] – *Demain vous aurez votre phonographe, dit M. Jo. Dès demain. Un magnifique VOIX DE SON MAÎTRE. Ma petite Suzanne chérie, ouvrez une seconde et vous aurez votre phono. [...] C’est ainsi qu’au moment où elle allait ouvrir et se donner à voir au monde, le monde la prostitua.*[...]”¹⁷⁵ (DURAS, 1950, p. 73).

Se, por um lado, a família de colonos pobres se mostrava extremamente hostil ao Sr. Jo, devido ao fato, pura e simplesmente, de ele ser chinês, por outro, pressionava-o para que ele se casasse com Suzanne. Na verdade, a mãe, Joseph e a própria Suzanne faziam questão de externar, em igual medida, tanto o desprezo pelo Sr. Jo quanto o fascínio pela fortuna dele. De maneira sucinta e assertiva, as passagens abaixo selecionadas revelam como a própria Suzanne e a família dela enxergavam o Sr. Jo:

¹⁷⁵ “[...] – Amanhã você terá o seu fonógrafo, disse o Sr. Jo. A partir de amanhã. Uma magnífica VOZ DE SEU MESTRE. Minha querida Suzanne, abra por um segundo e você terá o seu fonógrafo. [...] Foi assim que quando ela ia abrir e se dar a ver para o mundo, o mundo a prostituiu”.

[...] *Quant à M. Jo, du moment qu'il avait donné le phonographe, il n'existait d'autant. Et, délesté de son auto, de son costume de tussor, de son chauffeur, peut-être serait-il devenu d'une transparence de vitrine vide, parfaite [...]*¹⁷⁶. (DURAS, 1950, p. 77).

[...] *Au lieu d'aller s'habiller, Suzanne s'assit devant lui [M. Jo] et le regarda avec une certaine curiosité. Mais elle se mit à se distraire de lui presque aussitôt, tout en continuant à le regarder sans le voir, comme s'il eût été transparent, et qu'il lui fallait passer par ce visage pour entrevoir les promesses vertigineuses de l'argent [...]*¹⁷⁷. (DURAS, 1950, p. 101-102, grifos meus).

Interessante notar que a família de Suzanne nunca escondeu do Sr. Jo as reais intenções para com ele. O objetivo da mãe de Suzanne era tão somente poupar a família do depauperamento ocasionado quer pelos agentes do cadastro, quer pela concessão desastrosa, quer pelos malévolos caranguejos anões dos arrozais, que contribuíram para destruir as frágeis barragens, erguidas por milhares de camponeses famintos. De possível salvador, contudo, o Sr. Jo acabou tornando-se mais uma das catástrofes para a família, pois ele não atendeu às expectativas da mãe que consistiam basicamente no casamento arranjado com Suzanne e no equacionamento dos problemas financeiros da família.

Assim sendo, diferentemente da protagonista de *L'Amant* e de *L'Amant de la Chine du Nord*, Suzanne não nutre nenhum sentimento romântico, muito menos desejo erótico, pelo Sr. Jo (DURAS, 1950, p. 95). Inclusive, dessemelhantemente de *L'Amant* e de *L'Amant de la Chine du Nord*, textos nos quais o personagem masculino é tratado como “o amante”, em *Un Barrage contre le Pacifique*, ele é chamado de *monsieur*¹⁷⁸ e de *vous*¹⁷⁹, o que implica, inevitavelmente, uma relação de distanciamento entre os interlocutores.

Com o propósito de conquistar o coração irredutível de Suzanne, o Sr. Jo faz uma nova e última promessa. Ele daria um anel de diamante para Suzanne, caso ela o acompanhasse em uma pequena viagem de três dias até à cidade (DURAS, 1950, p. 107). Segundo o Sr. Jo, o diamante correspondia ao valor do bangalô, onde a família morava. Para a obtenção do

¹⁷⁶ “[...] Quanto ao Sr. Jo, uma vez que ele tinha dado o fonógrafo, ele não existia mais. E, destituído de seu carro, de seu terno de tussor, de seu chofer, talvez ele teria se tornado de uma transparência de vitrina vazia, perfeita [...]”.

¹⁷⁷ “[...] Em vez de se vestir, Suzanne sentou-se na frente dele [Sr. Jo] e olhou para ele com certa curiosidade. Mas ela começou a se distrair dele quase que imediatamente, enquanto continuava a olhar para ele sem vê-lo, como se ele fosse transparente, e que fosse necessário passar por este rosto para entrever as promessas vertiginosas do dinheiro [...]”.

¹⁷⁸ “senhor”.

¹⁷⁹ Em francês, o pronome pessoal “vous”, correspondente em português a “senhor(a)”, é utilizado quando não se tem familiaridade. Além disso, marca uma relação de respeito entre os interlocutores.

fonógrafo foi suficiente abrir a cabine de banho, mas, para o anel de diamante, que custava dez, vinte fonógrafos, era necessário que Suzanne satisfizesse um pouco mais os desejos libidinosos do Sr. Jo (DURAS, 1950, p. 107). Em realidade, os presentes oferecidos pelo Sr. Jo visavam sempre algum “favor”, de natureza erótica, da parte de Suzanne.

A fim de pressionar cada vez mais o Sr. Jo a casar-se com Suzanne, a mãe decidiu que eles não ficariam mais sozinhos no bangalô, mas se encontrariam na sombra da ponte, o que fazia do Sr. Jo “[...] *un personnage d’un ridicule presque irrésistible* [...]”¹⁸⁰. (DURAS, 1950, p. 114). A mãe, Joseph e a própria Suzanne estavam esperando que o Sr. Jo se decidisse a formalizar o pedido de casamento. Porém, o Sr. Jo já tinha confessado à mãe que o pai dele intencionava casá-lo com uma mulher chinesa, cuja fortuna fosse equivalente à dele (DURAS, 1950, p. 113). Assim, para melhor fugir do tema do casamento, o Sr. Jo falou, mas apenas para Suzanne, do anel de diamante, que ele lhe daria, caso ela consentisse em fazer a viagem.

No capítulo seis da primeira parte, quando Suzanne revela para Joseph que o Sr. Jo lhe daria um diamante, o irmão, indignado, decide pela ruptura dos dois (DURAS, 1950, p. 130-131). Mesmo assim, o Sr. Jo acaba dando o anel de diamante para Suzanne (DURAS, 1950, p. 132). A mãe, contudo, discordava de tal decisão de Joseph, pois ela ainda objetivava obter mais vantagens de ordem econômica do Sr. Jo. Por exemplo, ela queria os outros dois anéis que o chinês tinha oferecido para Suzanne escolher. A primeira parte do romance se encerra, então, com a suspensão das visitas do Sr. Jo, ocorridas na planície e no bangalô.

A segunda parte tem como cenário a cidade. Munida do anel de diamante, a mãe intencionava vendê-lo pelo valor calculado pelo Sr. Jo, ou seja, vinte mil francos (DURAS, 1950, p. 178), mas ela descobriu que, por conter um defeito, o anel valia apenas a metade. Imbuída da mesma obstinação que a motivou a erguer persistentemente barragens contra o Pacífico, a mãe procurou por compradores que aceitassem pagar pelo diamante o valor avaliado pelo Sr. Jo. Todavia, por causa da imperfeição, os possíveis compradores propõem pagar o correspondente à metade do valor. Quando se dá conta de que não conseguirá vender o anel pelo preço imaginado, a mãe pede para Suzanne reatar com o Sr. Jo, a fim de conseguir outros anéis de igual ou maior valor. A protagonista aceita a proposta, mas a mãe deveria encarregar-se de reencontrar o Sr. Jo na cidade. A mãe, então, passa a procurá-lo, “[...] *avec autant d’ardeur*

¹⁸⁰ “[...] um personagem de um ridículo quase irresistível [...]”.

*et de passion qu'une jeune amoureuse [...]*¹⁸¹ (DURAS, 1950, p. 180), em vários lugares, inclusive, na saída dos cinemas.

Na segunda parte de *Un Barrage contre le Pacifique*, a mãe, Suzanne e Joseph viajam para a cidade e se hospedam no *Hôtel Central* (DURAS, 1950, p. 174). Enquanto a mãe procurava vender a joia, Joseph se relacionava com prostitutas que ele encontrava perto de cinemas (DURAS, 1950, p. 191). Suzanne conhece Carmen, uma filha de prostituta, que administra o *Hôtel Central*. Carmen fornece dinheiro e roupas para Suzanne, incentivando-a a prostituir-se. Em vez disso, Suzanne decide frequentar os diversos cinemas da cidade, interessando-se apaixonadamente pelas surpresas que a tela do cinema podia lhe proporcionar. Neste sentido, para a protagonista, o cinema representa um verdadeiro *oásis* no contexto da cidade hostil (DURAS, 1950, p. 188). Dessa forma, Suzanne aproveitava a maior parte do tempo da sua estadia na cidade para assistir a filmes, de maneira que ir ao cinema se tornou a atividade principal da protagonista, conforme é possível notar na seguinte passagem:

*[...] Lorsqu'elle n'était pas dans le bureau de Carmen, Suzanne était dans les cinémas du haut quartier. Après le déjeuner elle quittait l'hôtel et se rendait directement dans un premier cinéma. Ensuite dans un second cinéma. Il y en avait cinq dans la ville et les programmes changeaient souvent. Carmen comprenait qu'on aime le cinéma et lui donnait de l'argent pour qu'elle y aille autant qu'il lui plairait. Il n'y avait pas tellement de différence, prétendait-elle en souriant, entre ses sorties le long du fleuve et celles de Suzanne dans les cinémas. Avant de faire l'amour vraiment, on le fait d'abord au cinéma, disait-elle. Le grand mérite du cinéma c'était d'en donner envie aux filles et aux garçons et de les rendre impatients de fuir leur famille. Et il fallait avant tout se débarrasser de sa famille quand c'était vraiment une famille. Suzanne ne comprenait évidemment pas très bien les enseignements de Carmen, mais elle était très fière de la voir s'intéresser ainsi à elle [...]*¹⁸². (DURAS, 1950, p. 199, grifos meus).

No capítulo doze da segunda parte, Joseph encontra uma mulher, também em um cinema, com quem ele decide partir, abandonando, dessa forma, a mãe e a irmã (DURAS, 1950, p. 257). Condoída pela situação de penúria da família, a amante de Joseph, por fim, compra o diamante pelo valor inicialmente estipulado pelo Sr. Jo. Além disso, a namorada de Joseph

¹⁸¹ “[...] com tanto ardor e paixão como uma jovem apaixonada [...]”.

¹⁸² “Quando ela não estava no escritório de Carmen, Suzanne estava nos cinemas do bairro alto. Depois do almoço, ela saía do hotel e ia diretamente para o primeiro cinema. Em seguida em um segundo cinema. Havia cinco na cidade e os programas mudavam frequentemente. Carmen compreendia que se amava o cinema e dava-lhe dinheiro para ela ir o tanto que ela queria. Não havia muita diferença, ela pretendia sorrindo, entre os passeios ao longo do rio e os passeios de Suzanne no cinema. Antes de fazer amor realmente, faz-se primeiro no cinema, ela dizia. O grande mérito do cinema era o de dar vontade às meninas e aos meninos de torná-los impacientes para fugir de suas famílias. E, antes de tudo, era necessário livrar-se de sua família quando era realmente uma família. Suzanne, obviamente, não entendia os ensinamentos de Carmen muito bem, mas ela estava muito orgulhosa de vê-la interessada nela desta forma”.

resolve ainda devolver o mesmo diamante para a mãe. Paralelamente, Suzanne se torna cada vez mais independente tanto da mãe quanto do irmão. No final, a família se separa, cada membro assume um destino diferente. Joseph vai embora do bangalô. Suzanne se envolve com Jean Agosti, o filho do vizinho, cuja família foi igualmente massacrada pelo rolo compressor das concessões incultiváveis. E a mãe, extenuada de tantas decepções, morre.

1.3 O universo da sétima arte em *Un Barrage contre le Pacifique*

Antes mesmo de inaugurar a sua entrada no cinema, Marguerite Duras já incorporava em sua produção literária as marcas do cinema. Portanto, muito embora Marguerite Duras ainda não tivesse começado a trabalhar com o cinema no ano de 1950, é possível notar, no romance em análise, que a autora o tematiza não apenas como lugar de projeção de filmes, mas também como linguagem cinematográfica. Quando a palavra “cinema” propriamente dita não é mencionada, outros termos, relacionados à sétima arte, aparecem, tais como “imagem”, “tela” e “sessão”.

Ao longo da primeira parte de *Un Barrage*, a palavra “cinema” aparece doze vezes; o termo “filme”, duas vezes; o vocábulo “tela”, uma vez; e *Hollywood-cinéma*, uma revista especializada em cinema, manifesta-se duas vezes. Aliás, vale notar que *Hollywood-cinéma* era o único livro que a família possuía e do qual o personagem Joseph jamais se cansava (DURAS, 1950, p. 137), demonstrando, assim, a importância do cinema para toda a família.

Já na segunda parte de *Un Barrage*, o vocabulário, referente ao universo da sétima arte, manifesta-se ainda mais vigorosamente, aparecendo em quase todos os capítulos. A palavra “cinema” é a que ocorre mais vezes: cinquenta e cinco. O termo “filme” aparece dezessete vezes; o vocábulo “tela”, oito vezes; o termo “sessão”, cinco vezes; e a palavra “espectadores”, duas vezes. Já *Eden-Cinéma* aparece seis vezes. Finalmente, menciona-se uma vez a revista *Hollywood-Cinéma*. Assim sendo, o vocabulário, concernente ao cinema, torna-se muito mais ostensivo na segunda parte.

O Quadro 1, contendo os blocos comparativos abaixo, permitem uma melhor visualização da evolução do uso dos vocábulos entre a primeira e a segunda parte da obra. Por exemplo, quanto à palavra “cinema”, houve uma diferença notável de 43 ocorrências a mais na segunda parte em relação à primeira. Além disso, o termo “espectadores”, ausente na primeira

parte, ocorre duas vezes na segunda. Isso demonstra o quanto o tema do cinema vai se tornando importante ao longo do processo da escrita do romance.

Quadro 1 - Quadro comparativo do uso dos vocábulos entre a primeira e a segunda parte da obra *Un Barrage contre le Pacifique*, de Marguerite Duras..

PRIMEIRA PARTE		SEGUNDA PARTE	
Vocábulo concernente ao cinema em <i>Un Barrage</i>	Número de ocorrências	Vocábulo concernente ao cinema em <i>Un Barrage</i>	Número de ocorrências
<i>Cinéma</i> (cinema)	12 vezes	<i>Cinéma</i> (cinema)	55 vezes
<i>Film</i> (filme)	02 vezes	<i>Film</i> (filme)	17 vezes
<i>Écran</i> (tela)	01 vez	<i>Écran</i> (tela)	08 vezes
<i>Séance</i> (sessão)	–	<i>Séance</i> (sessão)	05 vezes
<i>Spectateurs</i> (espectadores)	–	<i>Spectateurs</i> (espectadores)	02 vezes
<i>Éden-Cinéma</i>	02 vezes	<i>Éden-Cinéma</i>	06 vezes
<i>Hollywood-Cinéma</i>	02 vezes	<i>Hollywood-Cinéma</i>	01 vez

Fonte: Elaboração da autora. 2019.

Um dos motivos para esse aumento é que na primeira parte de *Un Barrage*, a família se encontra na planície, ao passo que, na segunda, a família vai para a cidade com o propósito de vender o anel de diamante. Na cidade, tanto Suzanne quanto Joseph vão ao cinema. Contudo, para Suzanne, frequentar o cinema todos os dias torna-se a ocupação principal durante o período em que a família passou na cidade (DURAS, 1950, p. 221).

Dessa forma, o cinema passa a representar um lugar muito importante na vida de Suzanne, de Joseph e da mãe. Inclusive, no universo diegético de *Un Barrage*, o cinema é um espaço primordial, interferindo até mesmo no destino dos personagens. É no cinema que Suzanne compreende que deverá se afastar definitivamente da mãe (DURAS, 1950, p. 203). É no cinema que Joseph encontrará a mulher que o fará abandonar o passado, isto é, a planície e a própria família (DURAS, 1950, p. 257). É no *Eden-Cinéma* que, após ficar viúva, a mãe experiencia, durante dois anos, uma paixão platônica por um colega de trabalho (DURAS, 1950,

p. 282). Assim sendo, o cinema é um espaço que, por viabilizar experiências múltiplas, mediante as histórias narradas na tela, marca profundamente os personagens, provocando, na visão de mundo de cada um deles, uma profunda transformação.

Em *Un Barrage*, a planície, lugar onde a mãe comprou a concessão incultivável e construiu o bangalô, contrapõe-se ao próprio cinema. Enquanto a planície simboliza um lugar de monotonia, o cinema representa, a um só tempo, um lugar de diversão e de estimulante da imaginação. É mediante o cinema que Suzanne e Joseph podem melhor evadir-se do tédio da planície e, finalmente, emancipar-se da mãe. Dessa forma, o cinema é o portal que possibilita aos irmãos libertar-se da antiga vida e construir uma nova, com perspectivas outras.

Interessante notar que Marguerite Duras faz alusão à época do cinema mudo quando revela que a mãe trabalha como pianista em um cinema chamado *Eden-cinéma*. Afinal, naquela fase da sétima arte, isto é, ainda nos anos 1920, as obras cinematográficas eram acompanhadas por músicas tocadas no piano e/ou em outros instrumentos. Assim sendo, em *Un Barrage*, fica subentendido que os personagens assistem a filmes correspondentes ao período do cinema mudo.

A propósito, é importante chamar a atenção para o nome do cinema que os personagens frequentam, *Eden-Cinéma*, que remete imediatamente ao jardim do Éden bíblico. No sentido religioso, o Éden é um lugar paradisíaco, descrito na Bíblia, que Deus criou para Adão e Eva. Por extensão, o Éden representa um lugar perfeito, ideal, pacífico. Foi exatamente no *Eden-cinéma* que a mãe conheceu um homem por quem se apaixonou e onde ela passou uma década desejando assistir aos filmes para os quais ela fazia o acompanhamento musical no piano. Ademais, a mãe passou toda a juventude trabalhando nesse cinema para comprar uma concessão incultivável. Portanto, para a mãe, o *Eden-Cinéma* representa uma utopia e uma distopia, ou seja, num primeiro momento, um lugar de prazer e de esperança e, posteriormente, de dor e desilusão.

A propósito, a primeira referência ao universo da sétima arte ocorre no segundo capítulo da primeira parte. A palavra *filme* aparece precisamente no momento em que a família de Suzanne encontra o Sr. Jo pela primeira vez na cantina do Sr. Bart. O ponto de vista é nitidamente o da família de Suzanne, conforme é possível perceber na seguinte passagem: “[...] *Le diamant était enorme, le costume en tussor, très bien coupé. Jamais Joseph n’avait porté de*

*tussor. Le chapeau mou sortait d'un film: un chapeau qu'on se posait négligemment sur la tête avant de monter dans sa quarante chevaux [...]*¹⁸³. (DURAS, 1950, p. 42, grifos meus).

Inclusive, o cinema é usado como metáfora em vários momentos de *Un Barrage*. No excerto a seguir, o cinema na planície equivale à visão monótona de um búfalo que pasta lentamente enquanto um melro se deleita com as pulgas do mamífero. Uma imagem certamente bastante grotesca, mas que possibilita ao leitor compreender o sentimento de monotonia experienciado por Suzanne, haja vista que, metaforicamente, na perspectiva da jovem protagonista, todo o cinema que havia ali se reduzia a esta imagem:

*[...] Suzanne, pieds nus, jouait à attraper des brins d'herbe entre ses orteils. Sur le talus en face d'elle, un buffle paissait lentement et sur son échine il y avait une merle qui se délectait de ses poux. C'était là tout le cinéma qu'il y avait dans la plaine. Ça et puis les rizières et encore les rizières qui s'étalaient toutes pareilles depuis Ram jusqu'à Kam, sous un ciel gris fer [...]*¹⁸⁴. (DURAS, 1950, p. 122, grifos meus).

Ainda concernente à questão da metáfora, no trecho “[...] *Ils riaient. Joseph tapait à grands coups de poing sur la table. La mère se laissait faire. Joseph, c'était le cinéma [...]*”¹⁸⁵ (DURAS, 1950, p. 163, grifos meus), os gestos do personagem Joseph equivalem à cena de um filme. Ao provocar, com os seus movimentos, uma espécie de espetáculo, Joseph desencadeia o riso de Suzanne e da mãe, tornando-se o cinema delas. Marguerite Duras utiliza o cinema como metáfora para caracterizar tanto situações quanto personagens na obra em análise.

O cinema é um espaço por meio do qual Suzanne, bem como Joseph, emancipar-se-ão da mãe. Então, com o auxílio da tela, na segunda parte de *Un Barrage*, Suzanne se desvincula completamente da família. Para a protagonista, o cinema vai além de um lugar de refúgio e de proteção: ele se configura um verdadeiro *oásis* (DURAS, 1950, p.188). O cinema é tão importante para os personagens que representa uma das formas que a felicidade humana poderia assumir, chegando a ser mais verdadeiro do que a vida real, conforme demonstra o seguinte trecho:

¹⁸³ “[...] O diamante era enorme, o terno de tussor, muito bem cortado. Joseph nunca tinha usado tussor. O chapéu mole saía *de um filme*: um chapéu que foi descuidadamente colocado na cabeça antes de entrar em seus quarenta cavalos [...]”.

¹⁸⁴ “[...] Suzanne, descalça, brincava em pegar os ramos de grama entre os artelhos. No terreno, em frente dela, um búfalo pastava devagar e nas costas dele havia um melro que se deleitava com os piolhos dele. Era todo *o cinema* que havia na planície. Isso e depois os arrozais e ainda os arrozais que se estendiam do mesmo jeito de Ram até Kam, sob um céu de ferro cinza [...]”.

¹⁸⁵ “[...] Eles riam. Joseph batia fortemente com os punhos na mesa. A mãe se deixava levar. Joseph era *o cinema* [...]”.

[...] *Pour Suzanne comme pour Joseph, aller chaque soir au cinéma, c'était, avec la circulation en automobile, une des formes que pouvait prendre le bonheur humain. En somme, tout ce qui portait, tout ce qui vous portait, soit l'âme, soit le corps, que ce soit par les routes ou dans les rêves de l'écran plus vrais que la vraie vie, tout ce qui pouvait donner l'espoir de vivre en vitesse la lente révolution de l'adolescence, c'était le bonheur. Les deux ou trois fois qu'ils étaient allés à la ville ils avaient passé leurs journées presque entières au cinéma et ils parlaient encore des films qu'ils avaient vus avec autant de précisions que s'il se fût agi de souvenirs de choses réelles qu'ils auraient vécues ensemble [...]*¹⁸⁶. (DURAS, 1950, p. 123, grifos meus).

Ir ao cinema era imprescindível não somente para Suzanne e para Joseph, mas também para a mãe. Apesar de ter trabalhado, durante uma década, no *Eden-cinéma*, a mãe nunca conseguia assistir aos filmes, porquanto o piano não apenas não ficava na mesma altura da tela, mas bem abaixo do nível da sala, de modo que, caso olhasse para a tela, a mãe sentia vertigens (DURAS, 1950, p. 283). Contudo, quando, mesmo doente, a mãe resolveu, às escondidas, ir ao cinema para assistir àquele que teria sido o único filme de toda a sua existência, ela foi reconhecida, na saída, por um funcionário, de maneira que ela jamais ousou repetir a experiência (DURAS, 1950, p. 283). Como vimos, para a mãe, o cinema, por um lado, significava um lugar admirado e prazeroso, onde ela almejava assistir aos filmes e onde ela conheceu um amor platônico; por outro lado, um lugar de sacrifício e de renúncia, à medida que ela economizou cada centavo do seu trabalho para ingenuamente jogar nas águas tempestuosas do Pacífico.

Interessante notar que, na primeira parte de *Un Barrage*, ocorrem apenas algumas menções ao vocabulário atinente à sétima arte, ao passo que, na segunda parte, a presença do cinema se torna muito mais intensa. Na primeira parte, o cinema é somente um lugar idealizado por Suzanne e por Joseph, ao qual eles tinham tido um acesso restrito durante a infância, dado que foram à cidade apenas duas ou três vezes (DURAS, 1950, p. 123). Assim sendo, na primeira parte de *Un Barrage*, para além de oferecer a possibilidade de furtar-se às mazelas ocasionadas pela concessão incultivável, o cinema enseja uma abertura para um novo mundo que se descortina.

¹⁸⁶ “[...] Para Suzanne e para Joseph, ir ao *cinema* todas as noites era, com o tráfego de carros, uma das formas que a felicidade humana podia assumir. Em suma, tudo o que levava, tudo o que levava a pessoa, seja a alma, seja o corpo, fosse pelas estradas ou nos sonhos *da tela mais verdadeiros do que a vida real*, tudo o que poderia dar a esperança de viver rapidamente a lenta revolução da adolescência era a felicidade. As duas ou três vezes que eles tinham ido para a cidade, eles tinham passado dias quase inteiros no *cinema* e eles falavam ainda sobre os *filmes* que tinham visto com tanta precisão como se se tratasse de memórias de coisas reais que eles teriam vivido juntos [...]”.

Já na segunda parte, esse lugar, tão somente sonhado em um primeiro momento, integra-se ao cotidiano dos personagens. Assim que se vê completamente constrangida no bairro nobre, por causa dos olhares de reprovação e menosprezo dos ricos colonos brancos, Suzanne entra em um cinema, encontrando proteção e consolo na sala de projeção, na escuridão democrática do cinema (DURAS, 1950, p. 187). Dessa forma, para Suzanne, o cinema significa um lugar de refúgio na parte da cidade que, por ser destinada aos colonos endinheirados, torna-se senão opressora, pelo menos constrangedora, conforme demonstra o excerto a seguir:

[...] *Le piano commença à jouer. La lumière s'éteignit. Suzanne se sentit désormais invisible, invincible et se mit à pleurer de bonheur. C'était l'oasis, la salle noire de l'après-midi, la nuit des solitaires, la nuit artificielle et démocratique, la grande nuit égalitaire du cinéma, plus vraie que la vraie nuit, plus ravissante, plus consolante que toutes les vraies nuits, la nuit choisie, ouverte à tous, plus généreuse, plus dispensatrice de bienfaits que toutes les institutions de charité et que toutes les églises, la nuit où se consolent toutes les hontes, où vont se perdre tous les désespoirs, et où se lave toute la jeunesse de l'affreuse crasse d'adolescence [...]*¹⁸⁷. (DURAS, 1950, p. 188, grifos meus).

O cinema assume vários significados ao longo do romance. Aos olhos do Sr. Jo, trata-se de um lugar insalubre, que fornece noções falsas e deletérias sobre a existência (DURAS, 1950, p. 222). Também está associado à ideia de prostituição, pois, em *Un Barrage*, as mulheres que andassem perto de um cinema poderiam ser confundidas com prostitutas. Já para Suzanne, o cinema é um lugar de acolhimento: um verdadeiro *oásis* quando ela se depara com uma situação embaraçosa no bairro alto (DURAS, 1950, p. 188). Ademais, o cinema adquire uma função pedagógica, uma vez que, por intermédio das histórias interpretadas pelas personagens na tela, aprende-se uma série de assuntos sobre a vida. Por exemplo, após assistir a tantos filmes e adquirir por meio deles uma visão de mundo mais ampla, a protagonista consegue romper com os laços familiares, chegando à conclusão de que precisava abandonar a mãe à própria sorte (DURAS, 1950, p. 203). Assim sendo, de acordo com a perspectiva de cada personagem, o cinema adquire um significado diferente.

Quando o Sr. Jo pede para Suzanne deixar de ir, por apenas um dia, ao cinema, a protagonista não somente não desiste da ideia de ir ao cinema, mas também impõe a ida ao

¹⁸⁷ “[...] O piano começou a tocar. A luz se apagou. Suzanne agora se sentiu invisível, invencível e começou a chorar de felicidade. Era o oásis, a sala escura da tarde, a noite dos solitários, a noite artificial e democrática, a grande noite igualitária do cinema, mais verdadeira que a verdadeira noite, mais arrebatadora, mais consoladora que todas as noites verdadeiras, a noite escolhida, aberta a todos, mais generosa, mais benevolente do que todas as instituições de caridade e todas as igrejas, a noite onde se consolam todas as vergonhas, onde vão se perder todos os desesperos e onde se lava toda a juventude da sujeira horrível da adolescência [...]”.

cinema como condição *sine qua non* para o enamorado desfrutar da companhia dela (DURAS, 1950, p. 222). Tanto o Sr. Jo quanto o Sr. Bart, ambos pretendentes de Suzanne, vão ao cinema, não porque fosse o programa preferido deles, mas simplesmente com o objetivo de poder usufruir da companhia da protagonista (DURAS, 1950). Assim sendo, torna-se indubitável que, para a protagonista, durante a sua estadia na cidade, ir ao cinema era mais importante do que qualquer outra atividade.

Até mesmo a abordagem erótica do Sr. Jo que, para a protagonista, era insuportável na planície, no cinema, torna-se, *aceitável*, única e exclusivamente, pelo fato de eles estarem juntos diante da tela, compartilhando as mesmas imagens fílmicas. Em outras palavras, para Suzanne, o fato desagradável de estar com o Sr. Jo é, de certa forma, compensado pelo prazer experimentado no cinema. Dessa maneira, tornava-se mais tolerável estar com ele na escuridão da sala do cinema do que fora dela, conforme é possível verificar no trecho abaixo:

[...] *Durant toute la séance M. Jo regarda Suzanne pendant que celle-ci regardait le film. Mais cela n'était pas plus gênant qu'à la plaine. Dans un sens c'était même mieux d'être avec M. Jo et sa limousine que seule une fois de plus. De temps en temps il lui prenait la main, la serrait, se penchait et l'embrassait. Et là, dans la nuit du cinéma c'était acceptable [...]*¹⁸⁸. (DURAS, 1950, p. 224, grifos meus).

O cinema, também, inicia os jovens nos assuntos de ordem afetiva e erótica, dado que é o local onde ocorrem os encontros amorosos. Suzanne viu um homem por quem interessou-se, mas que acabou perdendo na multidão (DURAS, 1950, p. 223). Joseph obtém os seus amores arrebatadores dentro ou perto dos cinemas. Dessa forma, o cinema está associado a um lugar erótico, onde casais se conhecem e se formam, como o demonstra a seguinte passagem:

¹⁸⁸ “[...] Durante toda a sessão, o Sr. Jo olhava para Suzanne enquanto ela assistia ao filme. Mas isso não era mais *constrangedor do que na planície*. De certa forma, era ainda melhor estar com o Sr. Jo e a limusine dele do que sozinha mais uma vez. Às vezes, ele pegava a mão dela, apertava-a, inclinava-se e beijava-a. E lá, *na noite do cinema era aceitável [...]*”.

[...] *De ce bras d'un inconnu lui était venue une sorte de chaleur consolante qu'elle ne savait quelle tristesse qui lui rappela le baiser de Jean Agosti. Depuis elle était plus sûre encore que c'était dans les cinémas qu'on les rencontrait, dans l'obscurité féconde du cinéma. C'était au cinéma que Joseph l'avait rencontrée. C'était là aussi, il y avait trois ans, qu'il avait trouvé la première femme, après Carmen, avec laquelle il avait couché. C'était là seulement, devant l'écran que ça devenait simple. D'être ensemble avec un inconnu devant une même image, vous donnait l'envie de l'inconnu. L'impossible devenait à portée de la main, les empêchements s'aplanissaient et devenaient imaginaires. Là au moins on était à égalité avec la ville alors que dans les rues elle vous fuyait et on la fuyait [...]*¹⁸⁹. (DURAS, 1950, p. 223-224, grifos meus).

Uma vez que a abordagem da sexualidade não era feita de forma aberta pelas famílias, o cinema acabou se tornando um facilitador do acesso ao assunto. Por exemplo, apenas na curta passagem acima, ao tratar do tema, observo que a palavra “cinema” aparece explicitamente três vezes e, implicitamente, encontra-se repetida duas vezes por meio do advérbio “lá”¹⁹⁰. As palavras “tela” e “imagem” também se manifestam, remetendo o leitor ao universo da sétima arte. Além disso, no trecho “[...] *De ce bras d'un inconnu lui était venue une sorte de chaleur consolante [...]*”¹⁹¹, observa-se o uso da metonímia, uma figura de linguagem que remete à natureza intrínseca do fazer cinematográfico, na medida em que a câmera propõe, sempre e inevitavelmente, o recorte de uma dada realidade, por meio do enquadramento, revelando um plano detalhe, tornando possível uma visão microscópica da realidade.

Contrariamente à vida real na cidade, Suzanne e Joseph encontram, diante da tela, ecos para experienciarem sonhos e devaneios. Em outras palavras, enquanto a vida real interpunha obstáculos para a realização dos sonhos dos personagens, o cinema satisfaz, mediante as histórias apresentadas na tela, seus desejos mais recônditos.

Enquanto lugar, o cinema não apenas aparece de uma maneira reiterativa, sobretudo na segunda parte de *Un Barrage*, mas também influi determinantemente no destino dos personagens. É justamente em um cinema que Joseph encontra a mulher com a qual vai partir e, conseqüentemente, abandonar para sempre a própria família. Já para Suzanne, o cinema é um espaço onde ela encontra abrigo e proteção para entregar-se a sonhos e devaneios.

¹⁸⁹ “[...] Deste braço de um desconhecido tinha chegado para ela uma espécie de calor consolador que ela não sabia qual tristeza que a fazia lembrar-se do beijo de Jean Agosti. Desde então, ela tinha mais certeza ainda que era *nos cinemas* que os encontrávamos, na escuridão fértil *do cinema*. Foi *no cinema* que Joseph a tinha encontrado. Foi *lá* também, há três anos, que ele tinha encontrado a primeira mulher, depois de Carmen, com quem ele tinha dormido. Era *lá*, somente *na frente da tela* que isso se tornava simples. De estar junto com um desconhecido *diante de uma mesma imagem*, dava-lhe vontade do desconhecido. O impossível ficava ao alcance da mão, os impedimentos se tornavam fáceis e imaginários. Pelo menos estávamos em igualdade com a cidade enquanto que nas ruas ela fugia de nós e nós fugíamos dela [...]”.

¹⁹⁰ “lá”.

¹⁹¹ “[...] Deste braço de um desconhecido tinha chegado para ela uma espécie de calor consolador [...]”.

Portanto, em vários aspectos da vida, o cinema exerce um papel fundamental para os personagens. O cinema representa um fator de união para a família, dado que Suzanne, Joseph e a mãe compartilham o sentimento de encontrarem ali uma fonte de prazer. Em contraposição, o cinema acaba também por desunir a família, tendo em vista que na cidade cada membro segue um destino diferente. Suzanne se desvincula emocionalmente da mãe e do irmão com as lições aprendidas nos filmes. Joseph encontra, justamente diante da tela, a mulher que o fará abandonar a antiga vida. Já a mãe esgota a sua última esperança de felicidade no *Eden-Cinéma*, entregando-se à depressão e conseqüentemente à própria morte.

1.4 A linguagem cinematográfica em *Un Barrage contre le Pacifique*

Segundo Marcel Martin, a linguagem cinematográfica nos impõe um certo fragmento, um recorte da realidade (1963, p. 13). Assim sendo, o cinema proporciona aos espectadores uma visão de mundo diferenciada, ao desvelar segredos que, de outro modo, permaneceriam ocultos e permite estabelecer uma relação de intimidade com o mundo proposto pelas imagens em movimento. Ademais, Martin defende que o cinema representa uma linguagem, conforme é possível perceber no seguinte excerto:

[...] Por seus meios específicos (o primeiro plano em particular), ele [o cinema] nos faz penetrar no coração das coisas, faz-nos viver no ritmo mesmo de suas palpitações mais secretas. Por essas diversas razões (o impossível “*formalismo*” da imagem, sua prodigiosa capacidade de nos fazer “*perceber*” o mundo), penso que se pode dizer que o cinema, mais do que qualquer outro meio de expressão artística, é a linguagem do ser, é talvez mesmo a Linguagem por excelência e que, além disso, evidentemente, ele é um ser. (MARTIN, 1963, p. 14, grifos meus).

É preciso enfatizar que a linguagem cinematográfica possibilitou ao espectador uma apreensão diferenciada da realidade. Sem sombra de dúvida, isso se reflete, também, na própria literatura, pois o leitor é também espectador. Necessariamente, portanto, a forma como ele percebe o texto literário passa por suas experiências cinematográficas. Assim como a artista Marguerite Duras transitava entre as duas artes, o leitor-espectador, ao entrar em contato com uma obra dela, também transita entre as duas artes, movendo-se em um terreno fecundo no qual duas poderosas linguagens se encontram. Isso posto, a forma como o leitor entende o texto literário está imbuída pela sua visão de mundo também enquanto espectador cinematográfico. Dessa forma, o olho da câmera sobre o mundo permite que tanto o escritor quanto o leitor tenham uma visão singularizada do texto literário.

Nesta perspectiva, é interessante perceber que o primeiro plano “[...] abala nossa maneira de olhar, nos obriga a ver os seres (sobretudo os rostos) de perto [...]” (AUMONT; MARIE, 2010, p. 241, grifos do autor). Ademais, ao revelar as menores rugas, o primeiro plano faz do rosto humano “[...] uma espécie de paisagem expressiva [...]” (AUMONT; MARIE, 2010, p. 241). Assim sendo, o primeiro plano faz com que o espectador penetre no coração das coisas e escrutine sentimentos recônditos que os rostos humanos podem expressar.

Ademais, é importante salientar que a câmera subjetiva propõe um plano no qual ela “[...] substitui o olhar de uma personagem e mostra o que esta vê [...]” (BRISELANCE; MORIN, 2010, p. 56). Em outras palavras, os planos subjetivos “[...] interpelam o espectador e obrigam-no a adotar o olhar da câmera, ou seja, o olhar de uma das personagens [...]” (BRISELANCE; MORIN, 2010, p. 57). Assim sendo, a câmera subjetiva faz coincidir o olhar da personagem com o olhar do espectador, de maneira que o espectador assume o ponto de vista da personagem, que, de certa forma, concerne à sua forma de perceber e sentir o mundo. Portanto, trata-se de todo um universo psíquico que o espectador momentaneamente compartilha com o personagem, proporcionando um profundo sentimento de identificação entre eles.

É importante sublinhar que, em *Un Barrage*, Marguerite Duras já demonstrava uma forte propensão para entrelaçar cinema e literatura, incorporando a linguagem cinematográfica em seu fazer literário. Por exemplo, no trecho logo adiante, é possível constatar o uso de um primeiríssimo plano ou um plano detalhe, que evidencia os dentes cintilantes do Sr. Jo, associado com uma câmera subjetiva, que representa o olhar de Joseph. Sabendo o quão os próprios dentes estavam estragados, já que a mãe não tinha dinheiro para consertá-los, o irmão de Suzanne observa, com bastante atenção, os belos dentes do Sr. Jo. Assim sendo, é possível pensar em uma câmera subjetiva, representando o ponto de vista de Joseph, combinada com um primeiríssimo plano, focalizando os dentes do Sr. Jo:

[...] *M. Jo souriait de toutes ses dents qui étaient belles. Joseph les remarqua et, de M. Jo tout entier, ne regarda que ces dents. Il avait l'air un peu dépité: les siennes étaient abîmées et il ne pouvait pas les faire arranger. Il y avait, avant ses dents, tellement de choses à arranger, que parfois il doutait qu'ils y arriveraient un jour [...]*¹⁹². (DURAS, 1950, p. 47, grifos meus).

Dessa forma, é possível verificar, nos fragmentos selecionados do texto literário em análise, referência ao primeiro plano cinematográfico. Por meio do olhar do personagem Joseph, o leitor acessa, como se estivesse com uma espécie de lupa indagadora determinado recorte da realidade, como foi visto no caso do excerto em análise, os belos dentes do Sr. Jo.

Já no fragmento abaixo, quanto ao enquadramento, noto outro plano detalhe, que enfoca, dessa vez, a nuca da protagonista, a partir do ponto de vista do Sr. Jo. Portanto, mesmo que possa ter sido elaborado de maneira desintencional pela cine-escritora francesa, em ambos os excertos escolhidos, é possível assinalar a presença de características intrínsecas da linguagem cinematográfica, quais sejam, o primeiro plano e a câmera subjetiva: “[...] *Il avait mis un journal sous lui pour ne pas se salir. Il transpirait beaucoup mais peut-être n'était-ce pas tant à cause de la chaleur qu'à force de regarder la nuque de Suzanne qui lentement naissait sous ses cheveux. Jamais il ne l'avait touchée. Les autres veillaient férocelement [...]*”¹⁹³. (DURAS, 1950, p. 122, grifos meus).

No trecho “[...] *la nuque de Suzanne qui lentement naissait sous ses cheveux [...]*”¹⁹⁴, o olhar do Sr. Jo se torna metáfora da câmera subjetiva por meio da qual o leitor tem acesso à nuca de Suzanne em primeiro plano. O que ocorre é a percepção da presença de um efeito semelhante ao da câmera subjetiva, realizado por meio da linguagem literária, pois o olhar do leitor sobre esse “recorte da realidade” coincide justamente com olhar do Sr. Jo, provocando e estabelecendo uma identificação.

Inclusive, na segunda parte de *Un Barrage*, ocorrem as descrições das cenas de dois filmes. No capítulo quatro, Suzanne relata a cena de um filme que ela assiste no cinema. Já no capítulo doze, Joseph conta a cena de outro filme, que ele também assiste no cinema. Em

¹⁹² “[...] O Sr. Jo sorria *com todos os dentes que eram belos*. Joseph os notou e, de todo o Sr. Jo, *via apenas estes dentes*. Ele parecia um pouco desapontado: *os dele estavam danificados e ele não podia arrumá-los*. Havia, antes dos dentes dele, tantas coisas para arrumar que às vezes ele duvidava que eles conseguiriam um dia [...]”.

¹⁹³ “[...] Ele tinha colocado um jornal debaixo dele para não se sujar. Ele estava suando muito, mas talvez não fosse tanto por causa do calor *que de tanto olhar para a nuca de Suzanne, que lentamente nascia debaixo dos cabelos dela*. Ele nunca a tinha tocado. Os outros vigiavam ferozmente [...]”.

¹⁹⁴ “[...] a nuca de Suzanne que lentamente nascia sob os cabelos dela [...]”.

seguida, proponho uma análise de como a linguagem cinematográfica se manifesta nas descrições dos filmes feitas por Suzanne e por Joseph.

A descrição da cena de um filme, feita por Suzanne, está transcrita no trecho abaixo, no qual destaco o uso de recursos artísticos e tecnológicos próprios do cinema. Dessa forma, é a partir do ponto de vista da protagonista, enquanto espectadora, que nós, enquanto leitores, temos acesso ao filme. Vale a pena trazer à baila este fragmento, embora extenso, pois, quanto às influências da linguagem cinematográfica, ele é o mais emblemático de *Un Barrage*:

*[...] C'est une femme jeune et belle [...]. Les hommes se perdent pour elle, ils tombent sur son sillage comme des quilles et elle avance au milieu de ses victimes, lesquelles lui matérialisent son sillage, au premier plan, tandis qu'elle est déjà loin, libre comme un navire, et de plus en plus indifférente, et toujours plus accablée par l'appareil immaculé de sa beauté. Et voilà qu'un jour de l'amertume lui vient de n'aimer personne. Elle a naturellement beaucoup d'argent. Elle voyage. C'est au carnaval de Venise que l'amour l'attend. Il est très beau l'autre. Il a des yeux sombres, des cheveux noirs, une perruque blonde, il est très noble. Avant même qu'ils se soient fait quoi que ce soit on sait que ça y est, c'est lui. **C'est ça qui est formidable, on le sait avant elle, on a envie de la prévenir.** Après bien des retards, entre deux colonnes de marbre, leurs ombres reflétées par le canal qu'il faut, à la lueur d'une lanterne qui a, évidemment, d'éclairer ces choses-là, une certaine habitude, **ils s'enlacent.** Il dit je vous aime. Elle dit je vous aime moi aussi. Le ciel sombre de l'attente s'éclaire d'un coup. Foudre d'un tel baiser. **Gigantesque communion de la salle et de l'écran. On voudrait bien être à leur place. Ah! Comme on le voudrait. Leurs corps s'enlacent. Leurs bouches s'approchent, avec la lenteur du cauchemar. Une fois qu'elles sont proches, à se toucher, on les mutile de leurs corps. Alors, dans leurs têtes de décapités, on voit ce qu'on ne saurait voir, leurs lèvres les unes en face des autres s'entrouvrir, s'entrouvrir encore, leurs mâchoires se défaire comme dans la mort et dans un relâchement brusque et fatal des têtes, leurs lèvres se joindre comme des poulpes, s'écraser, essayer dans un délire d'affamés de manger, de se faire disparaître jusqu'à l'absorption réciproque et totale. Idéal impossible, absurde, auquel la conformation des organes ne se prête évidemment pas. Les spectateurs n'auront vu pourtant que la tentative et l'échec leur en restera ignoré. Car l'écran s'éclaire et devient d'un blanc de linceul [...]***¹⁹⁵. (DURAS, 1950, p. 189, grifos meus).

No fragmento acima selecionado, observo várias características específicas da linguagem cinematográfica. Antes de mais nada, concernente à relação do espectador com o

¹⁹⁵ “[...] É uma mulher jovem e bonita [...]. Os homens se perdem por ela, eles caem sobre o seu rastro como garrafas de boliche e ela avança no meio das suas vítimas, que materializam o seu rastro, em primeiro plano, enquanto ela está longe, livre como um navio, e cada vez mais indiferente, e sempre oprimida pelo aparelho imaculado de sua beleza. E eis que um dia lhe vem a amargura de não amar ninguém. Ela naturalmente tem muito dinheiro. Ela viaja. É no carnaval de Veneza que o amor a espera. Ele é muito bonito o outro. Ele tem olhos escuros, cabelos pretos, uma peruca loira, ele é muito nobre. Antes mesmo de fazerem alguma coisa sabemos que está lá, é ele. *É isso que é formidável, sabemos disso antes dela, temos vontade de avisá-la.* Depois de muitos atrasos, entre duas colunas de mármore, suas sombras refletidas pelo canal que é necessário, pela luz de uma lanterna que tem, evidentemente, para iluminar essas coisas, um certo hábito, *elas se abraçam.* Ele diz eu te amo. Ela diz eu te amo também. O céu escuro da expectativa de repente se ilumina. Um relâmpago de tal beijo.

filme, é possível perceber a identificação que o espectador estabelece com os personagens cinematográficos. Por exemplo, no trecho, “[...] *C’est ça qui est formidable, on le sait avant elle, on a envie de la prévenir* [...]”¹⁹⁶, percebe-se que o espectador, representado pelo “on”¹⁹⁷, fica a par de uma informação antes mesmo do personagem cujo destino depende diretamente de tal informação. Ademais, o espectador, ao sentir vontade de fornecer determinada informação para uma personagem, quer, de alguma maneira, participar da narrativa e modificar a história. Vale notar que a técnica segundo a qual o espectador recebe uma mensagem antes do personagem envolvido é muito utilizada no cinema, geralmente com o fito de provocar anseio e suspense, fazendo com que o espectador se sinta cada vez mais envolvido com a narrativa do filme.

Ainda no trecho “[...] *On voudrait bien être à leur place. Ah! Comme on le voudrait* [...]”¹⁹⁸, é possível perceber também a identificação do espectador com o personagem do filme. Neste sentido, de acordo com o *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, “[...] o espectador age emocionalmente sobre o filme, aderindo mais ou menos a ele, projetando nele sua subjetividade” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 106). Além disso, a particularidade de identificação do espectador com o filme é recuperada neste trecho da obra literária em análise. Trata-se de “[...] uma identificação com a personagem como figura do semelhante na ficção, como foco de investimentos do espectador” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 157).

Já no fragmento “[...] *Gigantes que communion de la salle et de l’écran* [...]”¹⁹⁹, a imensa união da sala e da tela demonstra uma característica própria do cinema, qual seja a capacidade de multiplicar indefinidamente uma dada realidade, permitindo observar uma imagem de maneira diferenciada. Neste sentido, Jean Epstein demonstra o quanto, no cinema,

Comunhão gigantesca da sala e da tela. Gostaríamos muito de estar no lugar deles. Ah! Como gostaríamos. Os corpos deles se entrelaçam. As bocas deles se aproximam, com a lentidão do pesadelo. Uma vez que elas estão próximas, para se tocarem, eles são mutilados de seus corpos. Então, em suas cabeças de decapitados, vemos o que não saberíamos ver, os lábios deles uns na frente dos outros se entreabrir, se entreabrir novamente, as mandíbulas deles se desfazerem como na morte e em uma libertação súbita e fatal das cabeças, os lábios deles se juntam como polvos, se amassam, em um delírio de esfaimados de comer, para se fazer desaparecer até à absorção recíproca e total. Um ideal impossível, ao qual a conformação dos órgãos, obviamente, não se presta. No entanto, terão visto apenas a tentativa e a falha permanecerá ignorada. Porque a tela acende e torna-se de um branco de mortalha [...]”

¹⁹⁶ “[...] É isso que é formidável, sabemos disso antes dela, temos vontade de avisá-la [...]”.

¹⁹⁷ “On” é um pronome pessoal que significa tanto “nós” quanto “eles”.

¹⁹⁸ “[...] Gostaríamos muito de estar no lugar deles. Ah, como gostaríamos. [...]”.

¹⁹⁹ “[...] Gigantesca comunhão da sala e da tela [...]”.

um dado aspecto da realidade pode ser ampliado inúmeras vezes, possibilitando, ao espectador, uma visão que, por meio de outra linguagem, não seria possível:

[...] *Le gros plan porte une autre atteinte à l'ordre familial des apparences. L'image d'un oeil, d'une main, d'une bouche, qui occupe tout l'écran – non seulement parce qu'elle se trouve grossie trois cents fois, mais aussi parce qu'on la voit isolée de la communauté organique – prend un caractère d'autonomie animale. Cet oeil, ces doigts, ces lèvres, ce sont déjà des êtres qui possèdent, chacun, ses frontières à lui, ses mouvements, sa vie, sa fin propres. Ils existent par eux-mêmes. Ce ne semble plus une fable, qu'il y ait une âme particulière de l'oeil, de la main, de la langue, comme le croyaient les vitalistes*²⁰⁰ [...]. (EPSTEIN, p. 13, 1955, grifos meus).

Conforme Jean Epstein descreve, a questão do aumento da imagem várias vezes, personificado pelo primeiro plano, é tão pungente no cinema que ele chega a permitir outro tipo de alcance, acesso da realidade quando “[...] *L'image d'un oeil, d'une main, d'une bouche, qui occupe tout l'écran* [...]”²⁰¹ chega a tomar um caráter de “[...] *autonomie animale* [...]”²⁰², a ponto de tal olho, tal mão, tal boca assumirem, segundo Epstein, uma alma particular. Na verdade, Jean Epstein descreve, de forma belissimamente poética, o uso do primeiro plano não apenas como algo específico, mas como algo excepcional dentro do universo da sétima arte, constituindo uma ferramenta incrivelmente poderosa para produzir sentidos.

Além disso, noto a forte presença dos planos mais aproximados, tais como o primeiro plano e o plano detalhe. Por exemplo, no trecho “[...] *Une fois qu'elles sont proches, à se toucher, on les mutilé de leurs corps. Alors, dans leurs têtes de décapités* [...]”²⁰³, percebe-se a natureza necessariamente mutiladora do cinema, uma vez que a linguagem cinematográfica se propõe sempre a mostrar um recorte da realidade. Conforme discorre Jean Epstein no fragmento supramencionado, “este olho”, “estes dedos”, por terem sido multiplicados inúmeras vezes, aparecendo em plano detalhe, possuem até mesmo uma vida própria, um fim próprio. Em outras palavras, por meio da linguagem cinematográfica, o filme possibilita ao espectador observar a realidade de uma maneira única, o que é corroborado no fragmento pela frase “[...] *ce qu'on ne*

²⁰⁰ “[...] O primeiro plano é outra violação da ordem familiar das aparências. A imagem de um olho, de uma mão, de uma boca, que ocupa a tela inteira – não apenas porque é ampliada trezentas vezes, mas também porque a vemos isolada da comunidade orgânica – assume um caráter de *autonomia animal*. *Este olho, estes dedos, estes lábios, eles já são seres que possuem, cada um, suas próprias fronteiras, seus movimentos, sua vida, seu próprio fim. Eles existem sozinhos*. Já não parecem uma fábula, que haja uma alma particular do olho, da mão, da língua, como os vitalistas acreditavam [...]”.

²⁰¹ “[...] A imagem de um olho, de uma mão, de uma boca, que ocupa toda a tela [...]”.

²⁰² “[...] *autonomia animal*”.

²⁰³ “[...] Uma vez que elas estão próximas, para se tocar, eles são mutilados de seus corpos. Então, em suas cabeças de decapitados [...]”.

*saurait voir [...]*²⁰⁴, uma vez que o espectador, sem o auxílio desta linguagem, não teria tal visão. Neste sentido, vale lembrar que a linguagem cinematográfica passou a desenvolver-se justamente quando deixou de adotar o ponto de vista da produção de uma peça de teatro e passou a adotar o seu próprio ponto de vista, utilizando dos seus recursos artísticos e tecnológicos.

No trecho “[...] *Leurs corps s’enlacent. Leurs bouches s’approchent, avec la lenteur du cauchemar. Une fois qu’elles sont proches, à se toucher, on les mutile de leurs corps. Alors, dans leurs têtes de décapités [...]*”²⁰⁵, a câmera parece aproximar-se lentamente dos personagens, propondo enquadramentos cada vez mais fechados. Até mesmo a ideia de “decapitação” dos personagens remete à ideia de mutilação, que é própria do cinema, pois a câmera recorta determinada cena. Primeiramente, penso em um plano médio quando os corpos se abraçam. Em seguida, a câmera se aproxima ainda mais dos personagens para focalizar o beijo. No trecho “[...] *leurs lèvres les unes en face des autres s’entrouvrir [...] leurs lèvres se joindre comme des poulpes [...]*”²⁰⁶, em um enquadramento ainda mais fechado, as cabeças são completamente isoladas dos corpos, a fim de mostrar a união dos lábios por meio do beijo, propondo um plano detalhe.

O envolvimento de Suzanne com o filme é tão profundo que ela não apenas se identifica com a personagem, mas mergulha na vida psíquica da mesma, projetando-se e confundindo-se com a personagem cinematográfica. Ora, não posso deixar de ter em mente que se trata da cena descrita a partir da perspectiva de Suzanne. Considero, portanto, bastante significativo o fato de que, em um de seus primeiros romances, Marguerite Duras já trazia elementos da linguagem cinematográfica, manifestando, assim, no coração da sua obra, o universo da sétima arte, antes mesmo de tornar-se roteirista e realizadora.

Portanto, há uma espécie de reconhecimento, de espelhamento, de representação que Suzanne busca mediante a tela. É por este motivo que ela aproveita a estadia da família na cidade para ir o máximo de vezes possível ao cinema. Como a mãe estava doente e o irmão distante, restava a Suzanne sonhar, devanear e encontrar ecos dos seus devaneios nas histórias narradas nos filmes. Para a protagonista, o cinema simboliza, além de um oásis, uma verdadeira

²⁰⁴ “[...] o que não saberíamos ver [...]”.

²⁰⁵ “[...] Seus corpos se abraçam. Suas bocas se aproximam, com a lentidão do pesadelo. Uma vez que elas estão próximas, para se tocar, elas são mutiladas de seus corpos. Então, em suas cabeças de decapitados [...]”.

²⁰⁶ “[...] seus lábios se entreabrirem uns na frente dos outros [...] seus lábios se juntarem como polvos [...]”.

escola, mediante a qual ela aprendia lições sobre o amor. Lembrando que foi por meio das lições aprendidas na tela que Suzanne resolveu distanciar-se da mãe, cuja convivência, sufocava-a.

No capítulo doze, quando Joseph vai ao cinema e se senta ao lado da mulher que o arrebatara da sua antiga vida, ele também faz a descrição da cena de um filme. Interessante observar que Joseph encontra a mulher, por quem se apaixona, justamente assistindo a um filme, diante da tela. Em comparação à descrição da cena do filme feita por Suzanne, entretanto, a descrição de Joseph é menos rica em detalhes. A narrativa de Joseph mescla o que ele vivencia no cinema, junto à mulher desconhecida, com a apresentação da cena do filme, conforme é possível perceber no trecho selecionado abaixo:

[...] *Je ne voyais plus rien du film, tout occupé que j'étais avec sa main qui peu à peu, dans la mienne, devenait brûlante. Pourtant je me souviens qu'un homme est tombé sur l'écran, frappé au coeur par un autre qui attendait ça depuis le début du film. Il m'a semblé reconnaître ces hommes mais comme s'il y avait très longtemps que je les avais connus. Je n'avais jamais senti une telle main dans la mienne. Elle était mince, j'en faisais le tour avec deux doigts, elle était souple, souple, une nageoire. Sur l'écran une femme s'est mise à pleurer à cause de l'homme mort. Couchée sur lui, elle sanglotait. On ne pouvait plus se parler. On n'en avait plus la force. Doucement, j'absorbais sa main dans la mienne. Elle était tellement douce et soignée cette main qu'elle donnait envie de l'abîmer. Je devais lui faire mal. Quand je serrais très fort elle se défendait un peu. Le type à côté d'elle dormait toujours. Lorsque la femme a sangloté sur l'homme mort, elle m'a dit tout bas: « C'est la fin du film »* [...] ²⁰⁷. (DURAS, 1950, p. 262, grifos meus).

No excerto selecionado, é válido destacar algumas características no que diz respeito às influências da linguagem cinematográfica. A um só tempo, a narrativa compreende o primeiro encontro entre Joseph e a futura amante, e a descrição da cena do filme. Afinal, ele tanto conhece a mulher por quem se apaixona diante da tela, quanto descreve a cena de um filme ao qual assistem juntos. Como Joseph estava com a atenção dividida entre sentir as mãos da mulher nas dele e assistir à cena do filme, o leitor tem acesso à descrição da cena, porém de maneira entrecortada. Há, portanto, o entrelaçamento entre a história dos personagens do filme e a história vivenciada pelos personagens do romance.

²⁰⁷ “[...] Eu não conseguia ver mais nada do filme, de tão ocupado que eu estava com a mão dela que pouco a pouco, na minha, tornava-se ardente. *No entanto, lembro-me que um homem caiu na tela, ferido no coração por outro que esperava por isso desde o início do filme.* Pareceu-me reconhecer estes homens, mas como se tivesse sido um longo tempo desde que eu os conhecia. Eu nunca tinha sentido tal mão na minha. Ela era magra, eu dava a volta nela com dois dedos, ela era flexível, flexível, uma nadadeira. *Na tela, uma mulher começou a chorar por causa do homem morto.* Deitada sobre ele, ela soluçava. Não conseguíamos mais nos falar. Não tínhamos mais a força para fazer isso. Lentamente, eu absorvia a mão dela na minha. Ela era tão macia e cuidada esta mão que ela dava vontade de quebrar. Eu devia estar machucando-a. Quando eu estava apertando muito forte, ela se defendia um pouco. O cara ao lado dela ainda estava dormindo. Quando a mulher soluçou no homem morto, ela me disse baixinho: “*Este é o fim do filme [...]*”.

Já no trecho “[...] *Pourtant je me souviens qu’un homme est tombé sur l’écran, frappé au coeur par un autre qui attendait ça depuis le début du film* [...]”²⁰⁸, quando o homem cai morto na tela, visualizamos um plano aproximado, possibilitando ao espectador-personagem e ao leitor sentir toda a força dramática da cena. O personagem cinematográfico não cai simplesmente no chão, ele dramaticamente cai *na tela*, o que reforça, também nessa passagem, a presença do vocabulário concernente à sétima arte. Depois, na apresentação da cena do filme, em um plano aproximado, uma mulher chora deitada sobre o homem morto. No final, a mulher, que estava sentada ao lado de Joseph, anuncia que assim terminava o filme. Neste curto excerto, a palavra “tela” aparece duas vezes e a palavra “filme”, três vezes. Isso mostra a importância do cinema neste encontro romântico de Joseph e que seria decisivo quanto ao seu destino.

²⁰⁸ “[...] No entanto, lembro-me que um homem caiu na tela, atingido no coração por outro que esperava por isso desde o começo do filme [...]”.

CAPÍTULO II – *L'AMANT* (1984) ENTRE CINEMA E LITERATURA: INFLUÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS EM ROMANCE AUTOBIOGRAFICO

C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. Qui aurait pu penser à ça? Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la connaissait. C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur²⁰⁹.

Marguerite Duras

2.1 Contextualização da proposta de estudo do capítulo

A história narrada em *L'Amant* já tinha sido desenvolvida em obras anteriores da cine-escritora francesa, tais como *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Éden Cinéma* (1977), e será retomada em *L'Amant de la Chine du Nord* (1991), o qual será analisado no próximo capítulo.

Diferentemente de *Un Barrage*, *L'Amant* é uma obra produzida praticamente no final da carreira de Marguerite Duras. Naquele período, ela já tinha escrito inúmeros romances, roteiros cinematográficos, entrevistas e textos críticos sobre cinema, literatura e política, além de ter realizado quase todos os seus filmes, com exceção de *Les Enfants* [As Crianças], lançado em 1985. Portanto, se, em um primeiro momento, o seu fazer literário influenciou o seu fazer cinematográfico, em um segundo momento, a bagagem cinematográfica da cine-escritora se refletirá em sua produção literária.

²⁰⁹ “Foi ao longo desta viagem que a imagem ter-se-ia destacado, que ela teria sido retirada, em suma. Ela poderia ter existido, uma fotografia poderia ter sido feita, como uma outra, aliás, em outras circunstâncias. Mas ela não foi. O objeto era muito magro para provocá-la. Quem poderia ter pensado nisso? Ela apenas poderia ter sido feita se tivessem podido prejulgar da importância deste acontecimento na minha vida, esta travessia do rio. Ora, enquanto que esta se operava, ignoravam ainda até a sua existência. Somente Deus a conhecia. É por isso que esta imagem, e não podia ser diferente, ela não existe. Ela foi omitida. Ela foi esquecida. Ela não foi destacada, retirada em suma. É nesta falta de ter sido feita que ela deve a sua virtude, a de representar um absoluto, de ser justamente a autora disso”. (DURAS, 1984, p. 17).

Segundo a concepção cinematográfica durassiana, o fato de associar imagens a palavras, em uma lógica reiterativa, na qual estas e aquelas se explicam, diminui, como ocorre no cinema *blockbuster*, o poder do imaginário do espectador. Como resultado, obtém-se um tipo de cinema que Marguerite Duras detestava, posto que didático e subserviente. Neste sentido, em entrevista com Xavière Gauthier, na obra *Les Parleuses* [Boas Falas] (1974), observemos as palavras de Marguerite Duras:

[...] *Elle a une autre fonction que dans les autres films. Pourquoi emploie-t-on la couleur, d'habitude, dans les films? – Oh, c'est pas méchant, ce que je vais dire, je le pense vraiment –: c'est pour faire passer le reste, pour aider le spectateur à manger la nourriture du film. Tu vois ces choses sur les plats dans les restaurants, colorées, de morceaux de radis, des fleurs quelquefois. C'est pour faire passer la nourriture. Parce que les gens se disent, peut-être, que la matière présentée est trop pauvre, trop maigre pour se présenter elle seule*²¹⁰. [...] (DURAS, 1974, p. 132).

No trecho acima, Duras defende que a cor é utilizada no cinema apenas para ajudar o espectador a digerir o filme. Tanto no caso do prato do restaurante quanto no caso do filme, quando a matéria é demasiadamente pobre para apresentar-se sozinha, ela necessita de um suporte visual. Dessa forma, para Duras, assim como o cliente do restaurante recebe uma comida exígua, mas com pedaços de rabanete e de flores que a tornam mais bonita e apetitosa, o espectador encontra na cor o suporte para assistir ao filme de conteúdo medíocre.

Em 1991, Jean-Jacques Annaud realizará *L'Amant*, longa-metragem que Marguerite Duras rechaça por discordar da concepção cinematográfica do realizador francês. Inclusive, o filme em questão é “[...] étranger à l’univers durassien”²¹¹ (BORGOMANO, 2010, p. 50), posto que “[...] il s’agit d’un autre univers, ou d’une autre vision du cinéma et du monde”²¹² (BORGOMANO, 2010, p. 50). Com efeito, numa proposta cinematográfica radical e transgressora, Duras considerava que o filme ideal de *L'Amant* seria a leitura do mesmo, feita pela própria autora (CLÉDER, 2014), procedimento do qual ela já tinha lançado mão desde o filme *Le Camion*. Ademais, o mesmo ocorre com todos os seus curtas-metragens de 1979: *Aurélia Steiner* (Vancouver), *Aurélia Steiner* (Melbourne), *Les Mains Négatives* [As Mãos

²¹⁰ “[...] Ela tem uma outra função que nos outros filmes. Por que se emprega a cor, habitualmente, nos filmes? – Oh, não é maldade o que vou dizer, penso isso realmente –: é para fazer passar o resto, para ajudar o espectador a ingerir a comida do filme. Você vê estas coisas nos pratos nos restaurantes, coloridas, pedaços de rabanete, flores às vezes. É para tornar a comida apetitosa. Porque as pessoas se dizem, talvez, que a matéria apresentada é pobre demais, magra demais para apresentar-se sozinha [...]”.

²¹¹ “[...] estrangeiro ao universo durassiano”.

²¹² “[...] trata-se de outro universo, ou de outra visão do cinema e do mundo”.

Negativas] e *Césarée* [Césarée]. Dessa maneira, a leitura em voz alta dos roteiros, realizada pela própria escritora, torna-se organicamente parte constitutiva do fazer cinematográfico dela.

Em suas leituras performáticas, M.D. possui uma forma singular de pronunciar as palavras, intercaladas por longas pausas e poderosos silêncios. Dentro dessa perspectiva, em entrevista com Jean-Luc Godard, Marguerite Duras revela que “[...] *toutes les images, ou presque, gênent le texte. Elles empêchent le texte d’être entendu. Et ce que je veux, c’est quelque chose qui laisse passer le texte [...]*”²¹³ (1967, p. 14). Sendo assim, o acesso ao texto pelo leitor-espectador reflete a logística da obra durassiana, pois, nenhuma encenação é capaz de substituir a leitura de um texto (DURAS, 1982, p. 59).

Segundo o pensamento de Marguerite Duras concernente à adaptação de obras literárias, a tradução do romance em imagens cinematográficas de maneira meramente ilustrativa não é interessante. Na realidade, tal tipo de adaptação esteriliza o potencial imaginativo do espectador, à medida que este tende a fazer associações intelectualmente pobres e superficiais entre elementos do romance e elementos propostos pelo filme. Afinal, a adaptação já é necessariamente o resultado da leitura e da interpretação do texto-fonte, feitas pelo cineasta (CLÉDER; JULLIER, 2017, p. 8).

O cinema clássico costuma perseguir obstinadamente o protagonista com a câmera, de maneira que o cômodo, onde o personagem estava, deixa de existir assim que ele vai embora (CLÉDER; JULLIER, 2017, p. 120). Já no cinema durassiano, frequentemente, os personagens simplesmente abandonam o quadro enquanto o cenário continua sendo filmado, de maneira que o espectador fica livre para explorar os elementos apresentados dentro da tela e, principalmente, para fabular os espaços fora-da-tela, que se traduzem por seus quatro cantos, atrás da câmera e até mesmo atrás do horizonte (BURCH, 2006, p. 37-38). Dessa forma, o espectador pode esquadrihar o espaço de dentro e de fora da tela, sendo que este último é muito mais rico no sentido de instigar a produção de imagens mentais.

Em seus filmes, M.D. não procura conduzir o olhar do espectador pela tela, uma vez que a autora objetiva desencadear o imaginário dele. Inclusive, para Duras (1980, p. 76), a imagem cinematográfica ideal corresponde àquela do *assassinato confessado ao cinema*. Isto posto, o espectador durassiano precisa contribuir com a sua criatividade, recobrindo os vazios presentes na obra (ISER, 2012) para que a experiência estética efetivamente se cumpra.

²¹³ “[...] todas as imagens, ou quase, atrapalham o texto. Elas impedem que o texto seja ouvido. E o que eu quero é algo que permita passar o texto [...]”.

Em vista disso, por reduzir a capacidade do espectador de produzir imagens mentais, o cinema comercial enclausura-o em um estado que Duras (1980, p. 19) chamou de “infância cinematográfica”. Perseguindo esse pensamento, a autora entende que o espectador infantil vai ao cinema apenas para divertir-se e esquecer-se dos seus problemas cotidianos. De maneira lapidar, M.D. conclui: *o espectador vai ao cinema para esquecer-se de si mesmo* (1980, p. 19). Ora, era exatamente contra tal tipo de cinema que Duras lutava, pois ela almejava um público que estivesse disposto a refletir e completar a experiência estética cinematográfica com as suas próprias vivências e emoções.

Marguerite Duras sempre se preocupou com o papel do espectador, não para ser-lhe subserviente ou adaptar-se a gostos moldados e forjados pela lógica do cinema comercial, mas para provocar o refletir. Nesse horizonte, M.D. estabelece uma contraposição entre *o espectador infantil* e *o espectador adulto*. Enquanto *o espectador infantil* vai ao cinema apenas para se distrair, esquecer e fugir da repetição cotidiana, considerando o cinema tão-somente o seu brinquedo e a sua “[...] forteresse vide [...]”²¹⁴ (DURAS, 1987, p. 19), *o espectador adulto* faz um esforço intelecto-imaginativo para interagir com o filme (DURAS, 1987, p. 20).

Quando se menciona o nome de Marguerite Duras, imediatamente as pessoas se recordam de *L’Amant*. Com efeito, este romance, traduzido para mais de quarenta idiomas, torna-se o mais conhecido da cine-escritora francesa no mundo inteiro. Contudo, M.D. é considerada uma escritora de difícil leitura, principalmente quando se pensa nas obras do ciclo da Indochina, quais sejam *Le Vice-Consul* [O Vice-Cônsul] (1963), *Le Ravissement de Lol V. Stein* [O Deslumbramento de Lol V. Stein] (1964), e *L’Amour* [O Amor] (1971), ou ainda em obras cinematográficas, tais como *India Song* [Índia Song] (1975) e *Son nom de Venise dans Calcutta désert* [Seu nome de Veneza em Calcutá deserta] (1976). Portanto, o grande questionamento de Duras é: como fazer uma adaptação cinematográfica a partir deste romance mundialmente conhecido sem cair nas armadilhas do cinema comercial?

Em 1984, Marguerite Duras, Jérôme Beaujour, Claude Berri, Jacques Tronel e Nicole Couderc se reúnem para criar o roteiro de *L’Amant*. Este conjunto de entrevistas e discussões em torno de *L’Amant* se encontra no livro *Le Cinéma Invisible* [O Cinema Invisível] (2014), organizado por Jean Cléder. Interessante observar que Marguerite Duras tinha participado das discussões e do processo de escrita do roteiro e também colaboraria com a produção do filme. Todavia, tal trabalho foi interrompido porque ela teve de ser internada no hospital, durante seis

²¹⁴ “[...] fortaleza vazia [...]”.

meses, devido a um coma alcoólico, história narrada no livro *M.D.*, escrito pelo seu último companheiro, Yann Andréa. Foi precisamente durante este período que a produção decidiu que o cineasta Jean-Jacques Annaud e o roteirista Gérard Brach fizessem o filme (CLÉDER, 2014, p. 25).

No decorrer dos debates, o produtor Claude Berri massacra Marguerite Duras com perguntas acerca de detalhes da história que ela teria vivido com o amante, objetivando estabelecer uma proposta o mais fiel possível aos acontecimentos narrados no romance. Conforme mencionado anteriormente, Marguerite Duras abominava a concepção cinematográfica segundo a qual palavra e imagem entram em uma relação de ilustração e explicação uma da outra, num pleonasmo empobrecedor no que diz respeito à experiência estética.

Ora, Duras contestava a encenação dos atores, a associação meramente didática dos personagens literários a atores cinematográficos e a ilustração simplificadora entre os lugares imaginários, sugeridos pela obra literária, e os propostos pela tela. Não podemos nos esquecer que, para Marguerite Duras, as palavras possuem uma capacidade de provocar imagens infinitas. Por conseguinte, a redundância entre a palavra escrita e a representação cinematográfica resulta numa forma de infantilizar o espectador, provocando a ruína do imaginário.

Interessante assinalar que o livro *Cinéma Invisible: L'Amant*, de Marguerite Duras, traz justamente as discussões em torno do que deveria ser o filme de *L'Amant*. Tais debates são pertinentes à medida que revelam concepções completamente diferentes do fazer cinematográfico. Na citação abaixo, observo duas concepções distintas. Por um lado, Claude Berri, que queria algo mais concreto, representando o cinema bilionário, tão acidamente criticado pela cine-escritora francesa; e, por outro lado, a própria Marguerite Duras, com uma concepção perfeitamente original acerca do fazer cinematográfico que foi se solidificando ao longo dos anos:

Ce que recherchait Claude Berri, c'était justement la ruine de l'imaginaire! Je l'aimais bien – très attentif il disait: « Mais ta valise, au sortir de l'automobile, il la portait à droite, ou à gauche? » Cela n'intéressait pas du tout Marguerite Duras. Pour évoquer une grande scène de L'Amant, elle disait: « La traversée du bac, moi je ne l'aurais jamais filmée! » Elle aurait signifié que la jeune fille passe le bac. Elle aurait peut-être parlé du costume de tussor et le tour aurait été joué²¹⁵. (CLÉDER, 2014, p. 23, grifos meus).

Na realidade, o filme de Jean-Jacques Annaud reduz drasticamente a possibilidade para o espectador recobrir os vazios propostos pelo romance, à medida que faz coincidir imagem cinematográfica e palavra literária. Segundo Marguerite Duras, é exatamente esta coincidência entre imagem e palavra que arruína o cinema, pois impulsiona o espectador a fazer uma espécie de *esforço totalizador*, depauperando inevitavelmente a sua experiência estética. Era exatamente contra a narrativa cinematográfica tradicional que M.D. vigorosamente se interpunha, buscando produzir um cinema autoral. Contrapondo-se a esta ideia de Duras, Cléder afirma que:

Conçue sous l'angle de l'image optique, la méfiance à l'égard de la mimésis a traversé notre culture depuis ses origines pour affecter logiquement la littérature – qui se défit de l'illustration, de la photographie et du cinéma. On pourrait suggérer, sans simplifier exagérément, que dans la pénombre indéfinie de la représentation littéraire, l'écrivain qui se soustrait aux illustrations de son texte (dessin, gravure, cinéma) prétend contrôler lui-même, dans la mesure du possible (c'est-à-dire peu en somme) la programmation et la circulation des images et n'accepte pas volontiers qu'une image concrète vienne interrompre ses efforts, en saccageant d'un trait l'immense royaume imaginaire indéterminé par son texte²¹⁶. (CLÉDER, 2012, p. 17).

Possivelmente essa percepção de Duras a respeito do imbricamento entre literatura e cinema se relaciona a uma questão concernente à mimese, que decorre do fato de o cinema ser uma nova arte comparada com a milenar literatura. Se, por um lado, Marguerite Duras questionava o modo convencional de fazer cinema, por outro, passou a utilizar influências cinematográficas no seu modo de fazer literatura. Toda a filmografia da autora, aliás, consistirá

²¹⁵ “O que Claude Berri procurava *era justamente a ruína do imaginário!* Eu gostava dele – muito atento ele perguntava: “mas a sua mala, ao sair do carro, ele a carregava à direita, ou à esquerda?” Marguerite Duras não estava, de modo algum, interessada nisso. Para evocar uma grande cena de *L'Amant*, ela dizia: “A travessia da balsa, eu nunca a teria filmado!” Ela teria significado que a garota estava passando pela balsa. Ela talvez teria falado do terno de tussor e o engano teria acontecido”.

²¹⁶ “Concebida a partir da imagem óptica, a desconfiança da mimese atravessou a nossa cultura desde as suas origens para afetar logicamente a literatura que desafia a ilustração, a fotografia e o cinema. Poder-se-ia sugerir, sem simplificar exageradamente, que, na penumbra indefinida da representação literária, o escritor que desconfia das ilustrações de seu texto (desenho, gravura, cinema) pretende controlar ele próprio, na medida do possível (ou seja pouco em suma) a programação e a circulação das imagens e não aceita de bom grado que uma imagem concreta venha interromper os seus esforços, saqueando de uma só vez o imenso reino imaginário indeterminado pelo seu texto”.

em um constante questionamento das *convenções da gramática cinematográfica dominante*. Muitas destas reflexões podem ser encontradas, por exemplo, em *Les Yeux Verts* [Os Olhos Verdes] (1987), obra que reúne vários textos críticos sobre cinema, literatura e política, além de crônicas e entrevistas.

Com efeito, o modo de Marguerite Duras de pensar o cinema diverge veementemente do modo de fazer cinema dos realizadores que se aventuraram em traduzir em imagens cinematográficas as obras literárias de M.D. A propósito, M.D. ingressou no cinema precisamente por discordar da maneira como outros realizadores adaptavam as suas obras (DURAS, 2014, p. 608). Neste horizonte, M.D. não apenas renovou o fazer cinematográfico, graças às influências literárias, mas também o fazer literário, graças às experiências oriundas da sétima arte.

A partir deste roteiro, fruto das discussões com a própria autora, Jean-Jacques Annaud fez a adaptação cinematográfica de *L'Amant*. Ao retornar do seu tratamento, M.D. detestou o filme. Tal rejeição da autora pode ser explicada porque Jean-Jacques Annaud arquitetou uma representação dos personagens, dos lugares e da intriga, que tem como lógica a fidelidade à obra-fonte, ao passo que Duras buscava um *distanciamento desse tipo de representação* (CLÉDER, 2014). Esse distanciamento pode ser compreendido como *uma engrenagem disruptiva proposital*, por meio da qual “personagens de papel” não são caracterizados *ipsis litteris* por “personagens cinematográficos”, os lugares pertencem ao âmbito do imaginário de cada fruidor, e a intriga dá lugar à interação criativa do espectador com as narrativas evocadas no texto.

Além de possuir um tom confessional e um caráter autobiográfico, *L'Amant* traz vários elementos da linguagem cinematográfica, pois o seu nascimento ocorre no entroncamento entre literatura e cinema. Este capítulo tem por meta averiguar como ocorrem as influências cinematográficas em *L'Amant*, por intermédio da presença do vocabulário concernente ao cinema, além de recursos específicos da linguagem cinematográfica, tais como os enquadramentos e os movimentos de câmera.

2.2 Origem de *L'Amant*

Marguerite Duras se propõe a escrever sobre um álbum de fotografias. Eis que ela se recorda de uma fotografia ausente, que existe apenas nas brumas da memória dela. Trata-se de

uma fotografia não-fotografada: a travessia de um rio, quando a futura autora era uma adolescente de quinze anos e meio. A ausência desta imagem teria instigado todo o imaginário da autora, resultando na escrita do livro, que se chamaria, em princípio, *L'Image Absolue* [A Imagem Absoluta] (CLÉDER, 2014, p. 8). O trecho a seguir, contido em *L'Amant* e na epígrafe deste capítulo, reporta-se precisamente a esta fotografia que poderia ter sido feita:

*C'est au cours de ce voyage que l'image se serait détachée, qu'elle aurait été enlevée à la somme. Elle aurait pu exister, une photographie aurait pu être prise, comme une autre, ailleurs, dans d'autres circonstances. Mais elle ne l'a pas été. L'objet était trop mince pour la provoquer. Qui aurait pu penser à ça? Elle n'aurait pu être prise que si on avait pu préjuger de l'importance de cet événement dans ma vie, cette traversée du fleuve. Or, tandis que celle-ci s'opérait, on ignorait encore jusqu'à son existence. Dieu seul la connaissait. C'est pourquoi, cette image, et il ne pouvait pas en être autrement, elle n'existe pas. Elle a été omise. Elle a été oubliée. Elle n'a pas été détachée, enlevée à la somme. C'est à ce manque d'avoir été faite qu'elle doit sa vertu, celle de représenter un absolu, d'en être justement l'auteur.*²¹⁷ (DURAS, 1984, p. 17, grifos meus).

No excerto acima, a palavra “*image*”²¹⁸ aparece duas vezes, mas é retomada nove vezes pelo pronome “*elle*”²¹⁹. Além disso, ocorre a presença insistente de adjetivos que se associam à palavra “*image*”²²⁰, quais sejam, “*détachée*”²²¹, “*enlevée*”²²² e “*prise*”²²³, sendo que cada um deles figura duas vezes, e “*omise*”²²⁴, “*oubliée*”²²⁵ e “*faite*”²²⁶, cada um aparecendo uma vez. O

²¹⁷ “Foi ao longo desta viagem que a *imagem* ter-se-ia destacado, que *ela* teria sido *retirada* em suma. *Ela* poderia ter existido, uma *fotografia* poderia ter sido *feita*, como *uma outra*, aliás, em outras circunstâncias. Mas *ela* não foi. O objeto era magro demais para provocá-la. Quem poderia ter pensado nisso? *Ela* apenas poderia ter sido *feita* se tivessem podido prejudicar da importância deste acontecimento na minha vida, esta travessia do rio. Ora, enquanto que esta se operava, ignoravam ainda até a sua existência. Somente Deus *a* conhecia. É por isso que esta *imagem*, e não poderia ser diferente, *ela* não existe. *Ela* foi omitida. *Ela* foi esquecida. *Ela* não foi *destacada*, *retirada* em suma. É nesta falta de ter sido *feita* que *ela* deve a sua virtude, a de representar um absoluto, de ser justamente a autora disso”.

²¹⁸ “*imagem*”.

²¹⁹ “*ela*”.

²²⁰ “*imagem*”.

²²¹ “*destacada*”.

²²² “*retirada*”.

²²³ “*feita*”.

²²⁴ “*omitida*”.

²²⁵ “*esquecida*”.

²²⁶ “*feita*”.

termo “*image*”²²⁷ também é recuperado pelo pronome “*une autre*”²²⁸, pelo objeto direto “*la*”²²⁹ em “[...] *Dieu seul la connaissait* [...]”²³⁰, e o termo “*photographie*”²³¹ acontece uma vez. Portanto, a repetição sistemática da palavra “*image*”²³², mencionada várias vezes em um trecho relativamente curto, por meio quer de adjetivos, quer dos pronomes “*elle*”²³³, “*une autre*”²³⁴ e o objeto direto “*la*”²³⁵, demonstra o quanto o parentesco com o mundo das imagens é fulcral em *L’Amant*.

L’Amant contém várias reflexões sobre o ato da escrita da própria autora, sendo dessa forma também um livro sobre o processo da escritura de modo geral, conforme se pode observar no seguinte trecho: “[...] *J’ai beaucoup écrit de ces gens de ma famille, mais tandis que je le faisais ils vivaient encore, la mère et les frères, et j’ai écrit autour d’eux, autour de ces choses sans aller jusqu’à elles* [...]”²³⁶ (DURAS, 1984, p. 14). Quando a narradora-protagonista revela que escreveu muito sobre os membros da própria família enquanto eles ainda estavam vivos, ela cria uma cumplicidade com os leitores que já leram *Un Barrage* e *L’Éden Cinéma*, conforme é possível perceber no trecho abaixo: “*Sur le bac, à côté du car, il y a une grande limousine noire avec un chauffeur en livrée de coton blanc. Oui, c’est la grande auto funèbre de mes livres. C’est la Morris Léon-Bollé. La Lancia noire de l’ambassade de France à Calcutta n’a pas encore fait son entrée dans la littérature*”.²³⁷ (DURAS, 1984, p. 24, grifos meus).

Portanto, a relação com a escrita é um tema bastante explorado nesta narrativa. Inclusive, a narradora-protagonista discorre sobre o período anterior à carreira de escritora, quando ela era uma jovem que não se identificava com a própria família, sentindo-se até mesmo

²²⁷ “imagem”.

²²⁸ “uma outra”.

²²⁹ “a”.

²³⁰ “[...] Apenas Deus a conhecia [...]”.

²³¹ “fotografia”.

²³² “imagem”.

²³³ “ela”.

²³⁴ “uma outra”.

²³⁵ “a”.

²³⁶ “[...] Escrevi muito sobre essas pessoas da minha família, mas enquanto eu estava fazendo isso, eles ainda estavam vivendo, a mãe e os irmãos, e escrevi em torno deles, em torno dessas coisas sem ir até elas [...]”.

²³⁷ “Na balsa, ao lado do ônibus, há uma grande limusine preta com um motorista em roupa de algodão branco. Sim, é o grande carro fúnebre dos meus livros. É o Morris Léon-Bollé. O Lancia preto da embaixada da França em Calcutá ainda não entrou na literatura”.

excluída desta. Ela tem a firme convicção de que vai escrever livros, como é possível perceber na seguinte passagem:

*[...] Je crois que je sais déjà me le dire, j'ai vaguement envie de mourir. Ce mot, je ne le sépare déjà plus de ma vie. Je crois que j'ai vaguement envie d'être seule, de même que je m'aperçois que je ne suis plus seule depuis que j'ai quitté l'enfance, la famille du Chasseur. Je vais écrire des livres. C'est ce que je vois au-delà de l'instant, dans le grand désert sous les traits duquel m'apparaît l'étendue de ma vie*²³⁸. (DURAS, p. 121-122, grifos meus).

De certa forma, a decisão pela carreira de escritora não apenas faz com que a narradora-protagonista afirme para si mesma a *certeza essencial de escrever*, mas também afasta a futura artista dos outros membros da família. Assim, quando a jovem abandona a Indochina e a casa da família, ela se torna independente precisamente por meio da escrita, conforme o demonstra o seguinte trecho:

*Je suis encore dans cette famille, c'est là que j'habite à l'exclusion de tout autre lieu. C'est dans son aridité, sa terrible dureté, sa malfaisance que je suis le plus profondément assurée de moi-même, au plus profond de ma certitude essentielle, à savoir que plus tard j'écrirai*²³⁹. (DURAS, 1984, p. 90, grifos meus).

Na passagem “[...] *regardez-moi, je les ai encore. Quinze ans et demi*”²⁴⁰ (DURAS, 1984, p. 10), a narradora-protagonista insta o leitor para que a olhe e imagine a fotografia ausente, ou seja, a imagem de quando ela tinha quinze anos e meio e a história do amante chinês ainda não tinha sido transformada em literatura. Ao pedir que o leitor olhe a jovem garota, o propósito de M.D. é estabelecer uma espécie de cumplicidade com ele, deixando claro que se trata de uma fotografia. Assim, ela convida o leitor a ativar o sentido da visão e também a imaginar como seria esta garota.

Com relação à imagem, para introduzir o leitor no universo da fotografia, diversos vocábulos concernentes ao tema são utilizados. Ao longo do trecho abaixo, a palavra

²³⁸ “[...] Acho que já sei dizer isso para mim, vagamente tenho vontade de morrer. Esta palavra, não vou mais separá-la da minha vida. Acho que vagamente tenho vontade de ficar sozinha, *assim como percebo que não estou mais sozinha desde que deixei a infância, a família do Caçador. Vou escrever livros*. Isto é o que vejo para além do momento, no grande deserto sob os traços do qual aparece-me a extensão da minha vida [...]”.

²³⁹ “[...] Ainda estou nesta família, é aí onde moro *na exclusão de qualquer outro lugar*. É na sua aridez, na sua terrível dureza, na sua disposição para fazer o mal que *estou mais profundamente segura de mim mesma, no mais profundo de minha certeza essencial, ou seja, que vou escrever mais tarde* [...]”.

²⁴⁰ “[...] olhe para mim, ainda os tenho. Quinze anos e meio”.

“*photographie*”²⁴¹ aparece uma vez, e “*photo*”²⁴², forma abreviada de “*photographie*”²⁴³, ocorre seis vezes, seja no singular, seja no plural. O vocábulo “*photographie*”²⁴⁴ também é recuperado por vários adjetivos a ele associados, quais sejam “*anciennes*”²⁴⁵, “*récentes*”²⁴⁶, “*regardées*”²⁴⁷ e “*rangées*”²⁴⁸. Praticamente no final da narrativa, pela primeira vez, o substantivo “*photographe*”²⁴⁹ e o verbo “*photographier*”²⁵⁰ figuram uma vez. Ademais, o objeto direto “*les*”²⁵¹, reproduzido duas vezes, remete ao termo “*photographie*”²⁵². Portanto, a utilização de toda essa terminologia é estratégica no sentido de instigar a curiosidade dos leitores em relação ao assunto:

*De temps en temps ma mère décrète: demain on va chez le **photographe**. Elle se plaint du prix mais elle fait quand même les frais **des photos** de famille. **Les photos** on **les** regarde, on ne se regarde pas mais on regarde **les photographies**, chacun séparément, sans un mot de commentaire, mais on **les** regarde, on se voit. On voit les autres membres de la famille un par un ou rassemblés. On se revoit quand on était très petit sur **les anciennes photos** et on se regarde sur **les photos récentes**. La séparation a encore grandi entre nous. Une fois **regardées**, **les photos** sont **rangées** avec le linge dans les armoires. Ma mère nous fait **photographier** pour pouvoir nous voir, voir si nous grandissons normalement. Elle nous regarde longuement comme d'autres mères, d'autres enfants. Elle compare **les photos** entre **elles**, elle parle de la croissance de chacun. Personne ne lui répond²⁵³. (DURAS, 1984, p. 111, grifos meus).*

Ademais, no trecho a seguir, correspondente ao parágrafo que dá sequência ao fragmento anteriormente selecionado, a autora se refere ao que poderia ter correspondido à

²⁴¹ “fotografia”.

²⁴² “foto”.

²⁴³ “fotografia”.

²⁴⁴ “fotografia”.

²⁴⁵ “antigas”.

²⁴⁶ “recentes”.

²⁴⁷ “observadas”.

²⁴⁸ “organizadas”.

²⁴⁹ “fotógrafo”.

²⁵⁰ “fotografar”.

²⁵¹ “as”.

²⁵² “fotografia”.

²⁵³ “De vez em quando a minha mãe decreta: amanhã vamos *ao fotógrafo*. Ela reclama do preço, mas de toda forma ela paga *as fotos* da família. Nós observamos *as fotos*, não olhamos um para o outro, mas olhamos *para as fotografias*, cada um separadamente, sem uma palavra de comentário, mas olhamos *para elas*, nós nos vemos. Vemos os outros membros da família um a um ou reunidos. Nós nos revemos quando éramos muito pequenos *nas fotos antigas* e olhamo-nos *nas fotos recentes*. A separação entre nós cresceu ainda mais. Uma vez *observadas*, *as fotos* são *organizadas* junto com as roupas nos armários. A minha mãe leva-nos para *fotografar* para que possamos

fotografia ausente, ou seja, a mais próxima possível daquela que não foi feita. Com o intuito de incitar a imaginação do espectador, a romancista compara a imagem do filho com a imagem dela quando jovem, associando adjetivos ao rapaz que também caracterizam a jovem protagonista, quais sejam “*jeune vagabond*”²⁵⁴, “*pauvre*”²⁵⁵, além das expressões “*mine de pauvre*”²⁵⁶ e “*dégaine de jeune maigre*”²⁵⁷:

*J’ai retrouvé une photographie de mon fils à vingt ans. Il est en Californie avec ses amies Erika et Elisabeth Lennard. Il est maigre. [...]. Je lui ai trouvé un sourire arrogant, un peu l’air de se moquer. Il se veut donner une image déjetée de jeune vagabond. Il se plaît ainsi, pauvre, avec cette mine de pauvre, cette dégainé de jeune maigre. C’est cette photographie qui est au plus près de celle qui n’a pas été faite de la jeune fille du bac*²⁵⁸. (DURAS, 1984, p. 20, grifos meus).

De certa forma, a gênese de *L’Amant* nos remete à feitura de *Le Camion*. Conforme vimos no capítulo dois da primeira parte, *Le Camion* consiste na leitura do roteiro daquilo que poderia ter sido o filme. Por este motivo, predominam o *conditionnel présent*²⁵⁹ e o *conditionnel passé*²⁶⁰, que é o modo verbal das possibilidades, isto é, daquilo que não aconteceu, mas poderia ter acontecido. No caso de *Le Camion*, a leitura do roteiro foi a solução encontrada na falta de condições materiais para a realização do filme. Já *L’Amant* foi concebido a partir de uma fotografia ausente. Por conseguinte, tanto *Le Camion* quanto *L’Amant* existem a partir de determinados obstáculos que são superados por soluções criativas. São obras que nascem para o suprimento de um conjunto de faltas, as quais se não existissem, resultariam em obras completamente diferentes. Posso, com isso, afirmar que a obra durassiana está em contingência permanente.

ver-nos, ver se crescemos normalmente. Ela olha para nós longamente como outras mães, outras crianças. Ela compara *as fotos entre elas*, ela fala do crescimento de cada um. Ninguém responde”.

²⁵⁴ “jovem vagabundo”.

²⁵⁵ “pobre”.

²⁵⁶ “semblante de pobre”.

²⁵⁷ “jeito estranho de jovem magro”.

²⁵⁸ “Encontrei *uma fotografia* do meu filho quando ele tinha vinte anos. Ele está na Califórnia com as amigas dele, Erika e Elisabeth Lennard. Ele está *magro*. [...]. Encontrei nele *um sorriso arrogante*, um pouco de zombaria. Ele quer se dar *uma imagem de jovem vagabundo*. Ele se agrada assim, *pobre*, com *este semblante de pobre*, *este jeito estranho de jovem magro*. É *esta fotografia* que está o mais próxima possível daquela que não foi feita da menina da balsa.”

²⁵⁹ “Futuro do pretérito”.

²⁶⁰ “Futuro do pretérito composto”.

2.3 Análise de *L'Amant*

L'Amant não apresenta subdivisões, como é o caso de *Un Barrage*. Dessa forma, enquanto leitores, sentimos o ritmo da escrita de *L'Amant* em um fluxo constante, como realizada em único fôlego: *L'Amant* se torna escrita corrente. Isso se deve, provavelmente, ao fato de haver menos detalhes da história, diferentemente de *Un Barrage*, que se centra precipuamente nas barragens e na ruína econômica da família. Sem sombra de dúvida, a perspectiva da autora experiente, com setenta anos de idade, ao revelar ao mundo *L'Amant*, é completamente diferente da jovem autora, com trinta e seis anos de idade, quando ela publicou *Un Barrage*.

A partir de suas memórias, já idosa, a narradora-protagonista conta, em tom autobiográfico e confessional, a história do seu primeiro amor na Indochina francesa. Trata-se de uma garota de 15 anos e meio que tem um envolvimento amoroso com um Chinês doze anos mais velho. Ao mesmo tempo em que a mãe rejeita este relacionamento, devido ao fato de o amante ser Chinês, termina por aceitá-lo, por causa do dinheiro que ele pode proporcionar à família de colonos brancos, arrasados pelo desastre das barragens contra o Pacífico. Por meio do relacionamento com o Chinês rico, a jovem garota é a única que pode salvar a família da miséria.

Na realidade, em *L'Amant*, M.D discorre sobre diferentes períodos de sua existência: os quinze anos e meio, o tempo da guerra, o pós-guerra e a idade avançada. A narrativa de *L'Amant* não se restringe, portanto, à história entre a narradora-protagonista e o amante de Cholen, mas alude a outras fases da vida dela.

Para além de ser um livro que comenta um álbum de fotografias da família, narrado ora em primeira, ora em terceira pessoa, *L'Amant* apresenta personagens que fizeram parte da vida da escritora. Por exemplo, Marie-Claude Carpenter, americana de Boston, que costumava convidar escritores para módicas refeições (DURAS, 1984, p. 78); Betty Fernandez, uma estrangeira míope, de beleza ímpar, que também recebia intelectuais na casa dela (DURAS, 1984, p. 81); e Hélène Lagonelle, amiga de corpo sublime e desejável, com quem a narradora-protagonista morava no pensionato (DURAS, 1984, p. 86). Isto posto, em *L'Amant*, percebo a presença de personagens inspirados na experiência de vida da escritora e que aparecem nas

recordações dela, por meio do que ela poeticamente denominou de “écriture courante”²⁶¹ (DURAS, 1984, p. 37).

Em várias passagens da obra em análise, o leitor pode perceber que a narradora-protagonista tece comentários sobre o álbum de fotografias da família. No seguinte trecho, ela faz a descrição da própria mãe, figura central em toda a obra durassiana. Tendo sido representada como mártir em *Un Barrage* e assassinada pela sociedade em *L’Amant*, no trecho abaixo, a mãe não desejava ser fotografada:

[...] *c’est elle, cette femme d’une certaine photographie, c’est ma mère. Je la reconnais mieux là que sur des photos plus récentes. C’est la cour d’une maison sur le Petit Lac de Hanoi. Nous sommes ensemble, elle et nous, ses enfants. J’ai quatre ans. Ma mère est au centre de l’image. Je reconnais bien comme elle se tient mal, comme elle ne sourit pas, comme elle attend que la photo soit finie [...]*²⁶². (DURAS, 1984, p. 20-21, grifos meus).

Em vários momentos ao longo de *L’Amant*, a autora se vale de uma escrita carregada de *flashbacks*, conforme é possível perceber nos seguintes excertos: “[...] Que je vous dise encore, j’ai quinze ans et demi. C’est le passage d’un bac sur le Mékong. *L’image dure pendant toute la traversée du fleuve [...]*”²⁶³ (DURAS, 1984, p. 10-11, grifos meus). Para poder desencadear a escrita de *L’Amant*, a imagem que a autora vislumbrou corresponde a este momento preciso da vida dela, ou seja, a travessia do rio.

Em *L’Amant*, o pesadelo das barragens pertence ao passado e foi parcialmente superado pela família. As informações, relatadas de forma mais minuciosa no romance de 1950, aparecem de maneira condensada no de 1984. Em outras palavras, apesar de ter como foco o mesmo período de vida da narradora-protagonista, a perspectiva não é nem as concessões incultiváveis, nem as concessões que Suzanne precisou fazer para conseguir o anel de diamante. No trecho abaixo, é possível perceber que a mãe de *L’Amant* é diferente da mãe de *Un Barrage*, pois enquanto neste ela morre tragicamente, naquele ela volta uma última vez para ver a barragem, além de retornar à Indochina para retirar a sua aposentadoria:

²⁶¹ “escrita corrente”.

²⁶² “[...] é ela, esta mulher *de uma certa fotografia, é a minha mãe*. Eu a reconheço melhor lá do que *em fotos mais recentes*. É o pátio de uma casa sobre o Pequeno Lago de Hanoi. Estamos juntos, ela e nós, os filhos dela. Tenho quatro anos de idade. Minha mãe está *no centro da imagem*. Eu reconheço bem como ela está mal, como ela não sorri, como ela espera que *a foto acabe [...]*”.

²⁶³ “[...] Deixe-me dizer-lhe novamente, tenho quinze anos e meio. É a passagem de uma balsa no Mekong. *A imagem dura ao longo de toda a travessia do navio [...]*”.

C'est un an et demi après cette rencontre que ma mère rentre en France avec nous. Elle vendra tous ses meubles. Et puis elle ira une dernière fois au barrage. Elle s'assiera sur la vérandah face au couchant, on regardera une fois encore vers le Siam, une dernière fois, jamais ensuite, même lorsqu'elle quittera de nouveau la France, quand elle changera encore d'avis et qu'elle reviendra encore une fois en Indochine pour prendre sa retraite à Saïgon, jamais plus elle n'ira devant cette montagne, devant ce ciel jaune et vert au-dessus de cette forêt²⁶⁴. (DURAS, 1984, p. 36, grifos meus).

Com exceção da “mãe”, os nomes dos outros personagens em *Un Barrage* são fictícios e o narrador é onisciente, ao passo que, em *L'Amant*, a narradora-protagonista discorre abertamente sobre os acontecimentos da própria vida. Dessa forma, em *Un barrage*, conforme vimos no capítulo anterior, os personagens ainda possuem nomes e características bem definidas. Porém, numa fase mais madura da obra durassiana, da qual *L'Amant* é um exemplo, os personagens principais não serão mais nomeados. Eles serão simplesmente designados por *Elle*²⁶⁵, *Lui*²⁶⁶, *l'amant*²⁶⁷, *la mère*²⁶⁸, *le petit frère*²⁶⁹ e *le frère aîné*²⁷⁰. Desta maneira, os personagens serão caracterizados ou pelo gênero (feminino/masculino), ou pelo papel que exercem dentro da narrativa, de maneira que Marguerite Duras implode as regras da narrativa tradicional.

A não nomeação sistemática dos personagens, que M.D. adota a partir de certa altura da sua carreira, pode ser, em parte, explicada pelo pós-guerra, período marcado por grande instabilidade política e por memórias traumáticas. Malgrado todo o seu desenvolvimento e a sua civilização, a Europa não seria palco de crimes monstruosos perpetrados contra a humanidade entre 1939 e 1945? Afinal, se os prisioneiros dos campos de concentração tinham perdido até o próprio nome, transformando-se em coisas, como nomear os “personagens de papel” depois de saber desse fato? Paulatinamente, os sobreviventes ficavam a par dos horrores cometidos durante a Segunda Guerra Mundial:

²⁶⁴ “É um ano e meio depois deste encontro que a minha mãe volta para a França conosco. Ela venderá todos os móveis dela. *E depois, ela irá uma última vez para a barragem.* Ela vai sentar-se na varanda de frente para o pôr do sol, olharemos mais uma vez para o Sião, uma última vez, nunca depois, mesmo quando ela deixará novamente a França, quando ela mudará ainda de opinião e que *ela voltará mais uma vez para a Indochina para aposentar-se em Saïgon*, nunca mais ela irá diante desta montanha, diante deste céu amarelo e verde acima desta floresta”.

²⁶⁵ “Ela”.

²⁶⁶ “Ele”.

²⁶⁷ “o amante”.

²⁶⁸ “a mãe”.

²⁶⁹ “o irmão menor”.

²⁷⁰ “o irmão mais velho”.

Le lendemain de la guerre est l'heure de la prise de conscience de multiples ruptures, dont les plus importantes sont l'apparition de moyens de destruction non seulement plus puissants mais qualitativement autres, et un bilan qui n'est pas seulement celui des souffrances subies, mais aussi celui d'interrogations sur l'homme auxquelles nul ne peut se dérober. Comme dans tout pays qui sort de cinq ans de guerre totale, chacun a eu un contact avec la mort et avec la souffrance, en lui-même, dans ses proches ou dans des personnes qu'il connaissait; au moment où l'on échappe au jour le jour des événements, le poids de l'histoire se fait lourd pour les victimes. Mais, cette fois-ci, il s'y ajoute la question posée par les bourreaux, décideurs, planificateurs, exécutants, ou seulement témoins plus ou moins conscients, passifs ou indifférents, de la solution finale: la question de leur humanité, c'est-à-dire en fin de compte de savoir ce que chacun peut avoir de commun avec eux²⁷¹. (GODARD, 2001, p. 84, grifos meus).

Os valores da civilização entraram em colapso, uma vez que eles se revelaram insuficientes para evitar o festival de barbáries, inclusive, os campos de concentração e de extermínio. Pelo contrário, foi precisamente porque a humanidade alcançou um alto nível de conhecimento tecnológico, produzindo armas, bombas e formas de matar ironicamente criativas e exemplarmente eficazes, que foi possível dizimar um número astronômico de vítimas. Milhões de pessoas compartilhavam o mesmo destino: ou eram asfixiadas nas câmeras de gás e cremadas aos montes, ou eram executadas de outras formas e lançadas em valas comuns, ou ainda, simplesmente, o organismo não suportava a fome, e as torturas infligidas, e as doenças, sucumbindo exangue. Sendo assim, o período do pós-guerra afetou profundamente a vida das pessoas, o que, por conseguinte, impactou a produção artística, inclusive, literária.

Essa impessoalidade quanto aos personagens também pode ser percebida, em parte, no foco narrativo. Ou seja, a forma de narrar de *Un Barrage* difere da de *L'Amant*. Enquanto *Un Barrage* é narrado em terceira pessoa, em *L'Amant*, a narradora-protagonista alterna o foco narrativo de suas histórias entre primeira e terceira pessoa. Assim, como já se tratava de um relato conhecido pelos leitores de Duras, o que salta aos olhos em *L'Amant* é o estilo que diverge em muitos aspectos de *Un Barrage*.

Em várias das suas obras, Marguerite Duras se vale muito da anáfora, figura de linguagem que consiste na repetição de palavras ou expressões, a fim de reforçar o sentido e que denota insistência (MOISÉS, 2013, p. 23). Dessa forma, a repetição, que pode ser

²⁷¹ “[...] O período pós-guerra é o momento da tomada de consciência de múltiplas rupturas, das quais as mais importantes são o surgimento de meios de destruição não apenas mais poderosos, mas qualitativamente outros e um balanço que não é apenas o dos sofrimentos suportados, mas também o de interrogações sobre o homem às quais ninguém pode furtar-se. Como em qualquer país que sai de cinco anos de guerra total, todos tiveram contato com a morte e com o sofrimento, neles mesmos, em seus parentes ou em pessoas que conhecia; quando se escapa dia após dia dos acontecimentos, o peso da história torna-se opressivo para as vítimas. Mas, desta vez, acrescenta-se a questão suscitada pelos carrascos, decisores, planejadores, executores, ou apenas testemunhas mais ou menos conscientes, passivos ou indiferentes, da solução final: a questão da humanidade deles, isto é, finalmente, a de saber o que cada um pode ter em comum com eles”.

considerada como uma verdadeira marca estilística da autora, confere musicalidade e poeticidade à sua escrita.

Em *L'Amant*, observo a repetição sistemática de frases, de palavras e até mesmo de estruturas gramaticais. Por vezes, Marguerite Duras repete sintagmas inteiros, operando apenas modificações sutis no interior dos mesmos, como é possível observar nos seguintes trechos:

*Je lui avais demandé de faire encore et encore. De me faire ça. Il l'avait fait. Il l'avait fait dans l'onctuosité du sang. Et cela en effet avait été à mourir. Et cela a été à en mourir*²⁷². (DURAS, 1984, p. 53, grifos meus).

*Parce qu'il ne sait pas pour lui, je le dis pour lui, à sa place, parce qu'il ne sait pas qu'il porte une élégance cardinale, je le dis pour lui*²⁷³. (DURAS, 1984, p. 54, grifos meus).

No caso do primeiro excerto, “*de faire*”²⁷⁴ é sucedido por “*encore*”²⁷⁵, que também se repete duas vezes, reforçando a presença do verbo. Já na segunda aparição de “*de faire*”²⁷⁶, ocorre uma modificação no sintagma, por meio da adição dos pronomes “*me*”²⁷⁷ e de “*ça*”²⁷⁸: “*De me faire ça*”²⁷⁹. “*Il l'avait fait*”²⁸⁰ também ocorre duas vezes, sendo que, na primeira vez, o sintagma aparece sozinho e, na segunda vez, é sucedido pelo sintagma “*dans l'onctuosité du sang*”²⁸¹. Já nas duas últimas orações, podemos observar a repetição do mesmo verbo, porém em tempos verbais diferentes: “*plus-que-parfait*”²⁸² para o primeiro, e “*passé composé*”²⁸³ para o segundo.

Quanto ao segundo exemplo, em um trecho relativamente curto, M.D. faz várias repetições. Por exemplo, a oração “*Parce qu'il ne sait pas*”²⁸⁴ ocorre duas vezes, sendo que a

²⁷² “Eu tinha pedido a ele para fazer isso de novo e de novo. Para fazer isso comigo. Ele tinha feito isso. Ele tinha feito isso na cremosidade do sangue. E isso de fato tinha sido para morrer. E isso foi para morrer”.

²⁷³ “Porque ele não sabe para ele, eu digo isso para ele, no lugar dele, porque ele não sabe que ele tem uma elegância cardinal, eu digo isso para ele.”

²⁷⁴ “para fazer”.

²⁷⁵ “ainda”.

²⁷⁶ “para fazer”.

²⁷⁷ “me”.

²⁷⁸ “isso”.

²⁷⁹ “Para me fazer isso”.

²⁸⁰ “Ele tinha feito isso”.

²⁸¹ “na cremosidade do sangue”.

²⁸² “mais-que-perfeito”.

²⁸³ “pretérito pefeito”.

²⁸⁴ “Porque ele não sabe”.

primeira aparição é sucedida por “*pour lui*”²⁸⁵. Já o sintagma “*je le dis pour lui*”²⁸⁶ também se manifesta duas vezes. Na primeira vez, ele é sucedido por “*à sa place*”²⁸⁷ e, na segunda vez, o sintagma encerra o período.

Existem algumas diferenças no que se refere ao conteúdo nas três obras. No seguinte trecho, por exemplo, é possível perceber o quanto a narradora-protagonista de *L’Amant*, ao contrário de Suzanne em *Un Barrage*, sente-se atraída pelo amante chinês:

*Je lui dis de venir, qu’il doit recommencer à me prendre. Il vient. Il sent bon la cigarette anglaise, le parfum cher, il sent le miel, à force sa peau a pris l’odeur de la soie, celle fruitée du tussor de soie, celle de l’or, il est désirable. Je lui dis ce désir de lui. [...] Je ferme les yeux sur le plaisir très fort. Je pense: il a l’habitude, c’est ce qu’il fait dans la vie, l’amour, seulement ça. Les mains sont expertes, merveilleuses, parfaites [...]*²⁸⁸. (DURAS, 1984, p. 52-53, grifos meus).

No próximo capítulo, veremos que a protagonista de *L’Amant de la Chine du Nord* [O Amante da China do Norte] também sente um verdadeiro fascínio pela figura do amante. Não é somente a opulência que ele aparenta, simbolizada pela limusine preta, pelo terno de tussor e pelo anel de diamante, que atrai a narradora-protagonista de *L’Amant* e a de *L’Amant de la Chine du Nord*. Por seu turno, Suzanne expressa por ele rejeição afetiva, suportando a sua companhia por mera conveniência.

2.4 Confluência entre literatura e cinema em *L’Amant*

Conforme o Quadro 2, abaixo, ratifica, assim como em *Un Barrage*, em *L’Amant*, os verbetes relativos ao universo do cinema são bastante frequentes. O vocábulo “*cinéma*”²⁸⁹ surge apenas uma vez; e “*film*”²⁹⁰, também, uma vez. O substantivo “*scène*”²⁹¹ é mencionado duas

²⁸⁵ “para ele”.

²⁸⁶ “Eu digo isso para ele”.

²⁸⁷ “em seu lugar”.

²⁸⁸ “*Eu lhe digo para vir, que ele deve recommencer a me abraçar novamente. Ele vem. Ele cheira bem a cigarro inglês, a perfume caro, ele cheira a mel, com o hábito a pele dele tomou o cheiro da seda, aquele frutado de tussor de seda, aquele do ouro, ele é desejável. Digo-lhe este desejo por ele. [...] Eu fecho os olhos sobre o prazer muito forte. Eu penso: ele está acostumado, é o que ele faz na vida, o amor, somente isso. As mãos são experientes, maravilhosas, perfeitas [...]*”.

²⁸⁹ “cinema”.

²⁹⁰ “filme”.

²⁹¹ “cena”.

vezes. Os termos “*photographie*”²⁹² e “*photo*”²⁹³, derivado daquele, aparecem 28 vezes. O verbo “*photographier*”²⁹⁴ ocorre três vezes; “*photographe*”²⁹⁵, 3 vezes; e o adjetivo “*photographiés*”²⁹⁶, uma vez. Por fim, o substantivo “*image*”²⁹⁷, ausente em *Un Barrage*, manifesta-se 18 vezes.

Quadro 2 - Vocabulário concernente ao cinema em *L'Amant*, de Marguerite Duras.

VOCABULÁRIO RELATIVO AO CINEMA EM <i>L'AMANT</i>	NÚMERO DE OCORRÊNCIAS
<i>Cinéma</i> (cinema)	01 vez
<i>Film</i> (filme)	01 vez
<i>Scène</i> (cena)	02 vezes
<i>Image</i> (imagem)	18 vezes
<i>Photographie ou photo</i> (fotografia ou fotografia)	28 vezes
<i>Photographe</i> (fotógrafo)	03 vezes
<i>Photographier</i> (fotografar)	03 vezes
<i>Photographiés</i> (fotografados)	01 vez

Fonte: Elaboração da autora. 2019.

Ao comparar o quadro do vocabulário referente ao cinema em *Un Barrage* (Quadro 1) com o de *L'Amant*, posso chegar a algumas conclusões. A palavra “*cinéma*”²⁹⁸ ocorre muito mais vezes em *Un Barrage* (perfazendo um total de 67 ocorrências), ao passo que, em *L'Amant*, tal palavra ocorre apenas uma vez. Já o vocábulo “*film*”²⁹⁹ se manifesta 19 vezes em *Un Barrage*

²⁹² “fotografia”.

²⁹³ “foto”.

²⁹⁴ “fotografar”.

²⁹⁵ “fotógrafo”.

²⁹⁶ “fotografados”.

²⁹⁷ “imagem”.

²⁹⁸ “cinema”.

²⁹⁹ “filme”.

e apenas uma vez em *L'Amant*. Ademais, é possível constatar que os termos “*écran*”³⁰⁰, “*séance*”³⁰¹, “*spectateurs*”³⁰², “*Éden-Cinéma*” e “*Hollywood-Cinéma*”, presentes no romance de 1950, inexistem no de 1984. Todavia, no que diz respeito ao universo da imagem, *L'Amant* contém novas palavras, ausentes em *Un Barrage*, quais sejam “*scène*”³⁰³, “*photos*”³⁰⁴ ou “*photographies*”³⁰⁵, “*photographe*”³⁰⁶, “*photographier*”³⁰⁷ e “*photographiés*”³⁰⁸. Além disso, “*image*”³⁰⁹, termo que remete ao coração do cinema, pois o significado deste é imagem em movimento, desponta com 18 ocorrências em *L'Amant* contra nenhuma ocorrência em *Un Barrage*.

Inclusive, o termo “*image*”³¹⁰ já se encontra nas primeiras páginas de *L'Amant*: “[...] *L'image dure pendant toute la traversée du fleuve [...]*”³¹¹ (DURAS, 1984, p. 11, grifos meus), passagem que consta em epígrafe deste capítulo. Também é possível observá-la nos seguintes fragmentos: “*Déjà, sur le bac, avant son heure, l'image aurait participé de cet instant*”³¹² (DURAS, 1984, p. 48, grifos meus) e “*L'image de la femme [...] a traversé la chambre*”³¹³ (DURAS, 1984, p. 49, grifos meus).

Na realidade, a palavra “*image*”³¹⁴ (DURAS, 1984, p. 9) já aparece na primeira página de *L'Amant*, precisamente no parágrafo que dá sequência ao excerto mencionado abaixo. Um homem aborda a autora em um lugar público para lhe dizer que todo mundo diz que ela era muito bonita quando jovem. No entanto, o desconhecido faz questão de afirmar que aprecia

³⁰⁰ “tela”.

³⁰¹ “sessão”.

³⁰² “espectadores”.

³⁰³ “cena”.

³⁰⁴ “fotos”.

³⁰⁵ “fotografias”.

³⁰⁶ “fotógrafo”.

³⁰⁷ “fotografar”.

³⁰⁸ “fotografados”.

³⁰⁹ “imagem”.

³¹⁰ “imagem”.

³¹¹ “A imagem dura toda a travessia do rio”.

³¹² “Já, na balsa, antes do tempo, a imagem teria participado deste momento”.

³¹³ “A imagem da mulher [...] atravessou a sala”.

³¹⁴ “imagem”.

menos *o rosto jovem* do que *o rosto velho, devastado*, da autora, como é possível visualizar no excerto a seguir:

*Un jour, j'étais âgée déjà, dans le hall d'un lieu public, un homme est venu vers moi. Il s'est fait connaître et il m'a dit: « Je vous connais depuis toujours. Tout le monde dit que vous étiez belle lorsque vous étiez jeune, je suis venu pour vous dire que pour moi je vous trouve plus belle maintenant que lorsque vous étiez jeune, j'aimais moins votre visage de jeune femme que celui que vous avez maintenant, dévasté.»*³¹⁵(DURAS, 1984, p. 9, grifos meus).

O excerto acima deu origem a um paralelo emblemático entre cinema e literatura na obra de Marguerite Duras, pois, no parágrafo subsequente, a autora angariou fazer com as palavras aquilo que o cinema faz com as imagens. Em uma descrição, Duras condensa idades distintas da sua vida, o transcorrer da vida da autora, em que ela menciona várias idades: dezessete anos, dezoito anos, dezenove anos, entre dezoito e vinte e cinco anos, até chegar à velhice):

*Très vite dans ma vie il a été trop tard. À dix-huit ans il était déjà trop tard. Entre dix-huit ans et vingt-cinq ans mon visage est parti dans une direction imprévue. À dix-huit ans j'ai vieilli. Je ne sais si c'est tout le monde, je n'ai jamais demandé. Il me semble qu'on m'a parlé de cette poussée du temps qui vous frappe quelquefois alors qu'on traverse les âges les plus jeunes, les plus célébrés de la vie. Ce vieillissement a été brutal. Je l'ai vu gagner mes traits un à un, changer le rapport qu'il y avait entre eux, faire les yeux plus grands, le regard plus triste, la bouche plus définitive, marquer le front de cassures profondes. Au contraire d'en être effrayée j'ai vu s'opérer ce vieillissement de mon visage avec l'intérêt que j'aurais pris par exemple au déroulement d'une lecture. Je savais aussi que je ne me trompais pas, qu'un jour il se ralentirait et qu'il prendrait son cours normal. **Les gens qui m'avaient connue à dix-sept ans lors de mon voyage en France, ont été impressionnés quand ils m'ont revue, deux ans après, à dix-neuf ans. Ce visage-là, nouveau, je l'ai gardé. Il a été mon visage. Il a vieilli encore bien sûr, mais relativement moins qu'il n'aurait dû. J'ai un visage lacéré de rides sèches et profondes, à la peau cassée. Il ne s'est pas affaissé comme certains visages à traits fins, il a gardé les mêmes contours mais sa matière est détruite. J'ai un visage détruit***³¹⁶. (DURAS, 1984, p. 9-10, grifos meus).

As modificações que a imagem do rosto da autora sofre com o passar dos anos são descritas em texto de forma semelhante ao que costuma ser feito por meio de 24 fotogramas

³¹⁵ “Um dia, eu já estava idosa, no hall de um lugar público, um homem veio até mim. Ele se apresentou e me disse: “Eu conheço a senhora desde sempre. Todo mundo diz que a senhora era bonita quando era jovem, eu vim para lhe dizer que para mim eu acho a senhora mais bonita agora do que quando a senhora era jovem, *eu amava menos o seu rosto de jovem mulher do que o que a senhora tem agora, devastado*”.

³¹⁶ “Muito rapidamente na minha vida foi tarde demais. Aos dezoito anos já era tarde demais. Entre dezoito anos e vinte e cinco anos meu rosto partiu em uma direção imprevista. Aos dezoito anos eu envelheci. Não sei se é todo mundo, nunca perguntei. Parece-me que me falaram sobre este puxão do tempo que afeta às vezes enquanto atravessamos as idades mais jovens, as mais celebradas da vida. Este envelhecimento foi brutal. Eu o vi ganhar as minhas características uma por uma, mudar a relação que havia entre elas, fazer os olhos maiores, o olhar mais triste, a boca mais definitiva, marcar a testa de quebras profundas. Ao contrário de ter medo disso, eu vi se operar este envelhecimento do meu rosto com o interesse que eu teria tomado por exemplo no decurso de uma leitura. Eu também sabia que eu não estava enganada, que um dia ele tornar-se-ia mais lento e que ele tomaria o seu curso

por segundo no cinema. Assim, salta aos olhos a forma como foi concebido *L'Amant*, a partir da imagem, desde o princípio. O parentesco com o cinema se explicita desde o engendramento do romance, visto que o cinema é feito a partir da justaposição de fotogramas (24 por segundo), ou seja, imagens, a fim de dar a impressão de movimento. Embora esse movimento seja rápido, ele pode dar a ideia de uma passagem longa de tempo: do rosto jovem até o rosto devastado da autora.

Convém salientar que a palavra “*image*”³¹⁷ remete o leitor à fotografia inexistente bem como à própria alma do cinema: imagem (em movimento). Dessa forma, mesmo compondo textos de natureza literária, M.D. lança o leitor constantemente no universo do cinema, criando aproximações e coalescências entre a arte milenar e a jovem arte.

Em *L'Amant*, após a observação sobre o rosto da escritora, o termo “*image*”³¹⁸ se manifesta uma vez, porém ele é retomado uma vez mais pelo pronome “*Elle*”³¹⁹ e duas vezes pelo pronome “*celle*”³²⁰. Além disso, o vocábulo “*image*”³²¹ é recuperado pelo adjetivo “*émerveillante*”³²². Dessa forma, tal vocábulo aparece uma vez explicitamente e três vezes implicitamente, por meio dos pronomes, e uma vez pelo adjetivo, como se pode verificar no trecho abaixo referente à fotografia ausente:

normal. As pessoas que tinham me conhecido aos dezessete anos por ocasião da minha viagem para a França, ficaram impressionadas quando me viram novamente, dois anos depois, aos dezenove anos de idade. Aquele rosto, novo, eu o guardei. Ele foi o meu rosto. Ele envelheceu ainda evidentemente, mas relativamente menos do que deveria. Tenho um rosto dilacerado com rugas secas e profundas, com a pele trincada. Ele não desmoronou como alguns rostos com características finas, manteve os mesmos contornos, mas a sua matéria é destruída. Tenho um rosto destruído”.

³¹⁷ “*imagem*”.

³¹⁸ “*imagem*”.

³¹⁹ “*Ela*”.

³²⁰ “*aquela*”.

³²¹ “*imagem*”.

³²² “*fascinante*”.

*Je pense souvent à **cette image** que je suis seule à voir encore et dont je n'ai jamais parlé. **Elle** est toujours là dans le même silence, **émervillante**. C'est entre toutes **celle** qui me plaît de moi-même, **celle** où je me reconnais, où je m'enchanté³²³. (DURAS, 1984, p. 9, grifos meus).*

É interessante perceber que a palavra “image”³²⁴ se encontra várias vezes também em *L'Amant de la Chine du Nord*, que é uma reescrita de *L'Amant*. Ora, a presença da palavra “image”³²⁵ envia o leitor tanto à fotografia ausente, que teria instigado o imaginário da autora, e a consequente escrita de *L'Amant*, quanto às fotografias da família, descritas ao longo da obra em análise.

L'Amant é um romance muito imagético à medida que, para além dos comentários sobre as fotos presentes no álbum de fotografias da família, a sua escrita foi essencialmente desencadeada a partir de uma fotografia ausente. Assim, o leitor deve fazer um esforço para imaginar as fotografias que se apresentam pelo viés da literatura:

*Sur le bac, **regardez-moi**, je les ai encore. Quinze ans et demi. Déjà je suis fardée. Je mets de la crème Tokalon, j'essaye de cacher les taches de rousseur que j'ai sur le haut des joues, sous les yeux. Par-dessus la crème Tokalon je mets de la poudre couleur chair, marque Houbigan. Cette poudre est à ma mère qui en met pour aller aux soirées de l'Administration générale. Ce jour-là j'ai aussi du rouge à lèvres sombre comme alors, cerise. Je ne sais pas comment je me le suis procuré, c'est peut-être Hélène Lagonelle qui l'a volé à sa mère pour moi, je ne sais plus. Je n'ai pas de parfum, chez ma mère c'est l'eau de Cologne et le savon Palmolive³²⁶. (DURAS, 1984, p. 24, grifos meus).*

Ao propor um romance que pretende descrever fotografias, a autora convida o leitor a fazer um mergulho no universo imagético, a fim de que este imagine tanto a foto inexistente quanto as fotos que a própria escritora teve diante dos olhos quando arquitetou a obra. Assim, de certa forma, a cine-escritora sugere o caminho inverso ao das adaptações literárias destinadas à tela, uma vez que estas oferecem imagens visuais a partir da interpretação do texto feita pelo cineasta. De acordo com Jean Cléder (2012, p. 18), de forma geral, os escritores deploram nas

³²³ “Frequentemente, penso *nesta imagem* que sou a única a ver e da qual nunca falei. *Ela* ainda está lá no mesmo silêncio, *fascinante*. É entre todas *aquela* que me agrada de mim mesma, *aquela* na qual me reconheço, na qual me deleito”.

³²⁴ “imagem”.

³²⁵ “imagem”.

³²⁶ “Na balsa, olhem para mim, ainda os tenho. Quinze anos e meio. Já estou maquiada. Eu coloco creme Tokalon, tento esconder as sardas que tenho no topo das bochechas, abaixo dos olhos. Em cima do creme Tokalon coloco pó cor de carne, marca Houbigan. Este pó é da minha mãe que o coloca para ir às noitadas da Administração geral. Nesse dia eu também tenho batom escuro como agora, cereja. Não sei como consegui, talvez foi Hélène Lagonelle quem o roubou da mãe dela para mim, não sei mais. Não tenho perfume, na casa da minha mãe é água de colônia e sabão Palmolive.

adaptações o que eles consideram uma redução do texto, por exemplo, ao fazer o personagem perder o seu grau de indeterminação:

Les remarques de l'écrivain dénotent une conception prescriptive du texte, qui exigerait une performance ou une actualisation (par la mémoire ou l'imagination). Or, ce qu'il déplore ici, c'est que l'illustration fait subir au texte une triple réduction en chaîne: d'abord l'image textuelle du personnage perd de son indétermination [...]; en conséquence, la possibilité pour le lecteur de s'appropriier la représentation, son initiative disparaît, anéantissant par contre-coup cette propriété fondamentale que l'écrivain accorde à la littérature: le pouvoir d'échafauder des modèles d'univers – mille mondes à bâtir ou « mille femmes » à rêver³²⁷. (CLÉDER, 2012, p. 18).

Em *L'Amant*, percebo uma escrita muito visual, que remete claramente à experiência artística de Marguerite Duras enquanto cineasta. Além disso, alguns excertos são muito imagéticos e, conseqüentemente, podem ser facilmente traduzíveis para a linguagem cinematográfica, como o exemplo a seguir: “*Je l'ai vu tout à coup dans un peignoir noir. Il était assis, il buvait un whisky, il fumait*”³²⁸ (DURAS, 1984, p. 52). Do ponto de vista da linguagem cinematográfica, tal cena pode remeter o leitor ao plano fixo, tão caro à M.D., mostrando o amante com o roupão preto, sentado, bebendo uísque e fumando. Ademais, a perspectiva é a da narradora-protagonista, que pode ser uma representação da câmera subjetiva, focando o personagem masculino em plano médio. Com esse excerto, tem-se um exemplo da escrita visual durassiana, resultado do seu trânsito entre as duas linguagens.

Abaixo, há outro trecho que pode ser facilmente traduzido para a linguagem cinematográfica. Isso poderia ser feito por meio de uma panorâmica com capacidade de varrer o espaço horizontalmente, explorando a cena do amante a olhar para a garota com seu chapéu de homem e sapatos dourados. A câmera acompanharia todo o movimento do personagem masculino em direção a ela. Já o fragmento “[...] *Il ne sourit pas tout d'abord* [...]”³²⁹ pode ser traduzido visualmente mediante um plano mais aproximado que, por esse detalhe, evidenciaria o fato do chinês sentir-se intimidado pela presença da garota branca:

³²⁷ “As observações do escritor denotam uma concepção prescritiva do texto, o que exigiria uma performance ou uma atualização (por meio da memória ou da imaginação). Ora, o que ele deplora aqui é que a ilustração faz com que o texto passe por uma redução tripla da cadeia: primeiro a imagem textual do personagem perde sua indeterminação [...]; conseqüentemente, a possibilidade para o leitor de apropriar-se da representação, sua iniciativa desaparece, destruindo assim essa propriedade fundamental que o escritor atribui à literatura: o poder de construir modelos de universo, mil mundos para edificar ou ‘mil mulheres’ para sonhar”.

³²⁸ “De repente eu o vi em um roupão preto. Ele estava sentado, bebendo uísque, fumando.”

³²⁹ “[...] Em princípio, ele não sorri [...]”.

*L'homme élégant est descendu de la limousine, il fume une cigarette anglaise. Il regarde la jeune fille au feutre d'homme et aux chaussures d'or. Il vient vers elle lentement. C'est visible, il est intimidé. Il ne sourit pas tout d'abord*³³⁰ [...] (DURAS, 1984, p. 41).

Já no seguinte trecho, pode-se utilizar um primeiríssimo plano ou um plano-detache, no intuito de mostrar ao leitor-espectador que as mãos do amante tremem quando ele oferece um cigarro para a jovem garota. Essa informação é fundamental para compreender a insegurança do personagem masculino de aproximar-se da garota precisamente pelo fato de ela ser branca e ele ser chinês, denunciando o racismo da sociedade colonial: “*Tout d'abord il lui offre une cigarette. Sa main tremble. Il y a cette différence de race, il n'est pas blanc, il doit la surmonter, c'est pourquoi il tremble. Elle lui dit qu'elle ne fume pas, non merci* [...]”³³¹ (DURAS, 1984, p. 41, grifos meus).

No seguinte trecho, é interessante notar que as três primeiras frases são curtas: “*Je descends du car. Je vais au bastingage. Je regarde le fleuve*”³³². Tais frases curtas podem ser facilmente traduzidas para a linguagem cinematográfica. Nesse sentido, pode-se recorrer, num primeiro momento, ao plano fixo, mostrando a personagem descendo do ônibus. Em seguida, pode-se utilizar um *travelling* lateral, revelando a ida da protagonista até o parapeito. Finalmente, o olhar da protagonista, como representação da câmera subjetiva, captaria imagens do rio, permitindo que elas sejam acessadas pelo leitor-espectador.

Neste capítulo, procuro evidenciar como algumas características específicas da linguagem cinematográfica se manifestam em *L'Amant*. Sendo assim, se o cinema durassiano se encontra impregnado por influências literárias, a sua literatura também estará permeada por influências cinematográficas. Embora *L'Amant* seja um romance autobiográfico, é possível perceber um imbricamento entre cinema e literatura em sua tessitura, por intermédio de uma linguagem visual e de recurso a movimentos de câmera e enquadramentos.

³³⁰ “[...] O homem elegante saiu da limusine, ele fuma um cigarro inglês. Ele olha para a garota com o chapéu de homem e os sapatos dourados. Ele vem na direção dela lentamente. É visível, ele está intimidado. Em princípio, ele não sorri [...]”.

³³¹ “Primeiro ele oferece um cigarro para ela. A mão dele treme. Existe esta diferença de raça, ele não é branco, ele deve superá-la, é por isso que ele treme. Ela diz a ele que não fuma, não, obrigada”.

³³² “Eu saio do ônibus. Vou em direção ao parapeito. Olho para o rio”.

CAPÍTULO III *L'AMANT DE LA CHINE DU NORD* (1991): ROTEIRO ROMANESCO ENTRE CINEMA E LITERATURA

*C'est un livre.
C'est un film.
C'est la nuit*³³³.

Marguerite Duras

3.1 Contextualização da proposta de estudo do capítulo

Em 1948, no artigo seminal *Naissance d' une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo* [Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta], Alexandre Astruc propugnava que “[...] *L’auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo* [...]”³³⁴ (ASTRUC, 1948, p. 327). Nessa perspectiva, M.D. soube levar a metáfora da câmera-caneta a consequências inusitadas. Ela não apenas escreveu com a câmera, quando filmou, ou com a caneta, quando escreveu, mas também soube imprimir as suas experiências adquiridas em cada campo artístico, ao compor tanto no âmbito do cinema quanto no âmbito da literatura.

M.D. publicava sistematicamente os roteiros cinematográficos dos filmes que ela realizava. Dessa forma, o trânsito entre uma arte e a outra se torna a regra do trabalho artístico durassiano, desaguando na miscigenação de elementos de ambos os campos artísticos tanto no seu fazer cinematográfico quanto no seu fazer literário. Nesse sentido, podemos citar *Le Camion*, que foi analisado na primeira parte da presente tese, roteiro cinematográfico que, em seguida, tornou-se livro. Além disso, todos os seus curtas-metragens, de 1979, também se tornaram livros: *Aurélia Steiner* [Aurélia Steiner] (Vancouver), *Aurélia Steiner* [Aurélia Steiner] (Melbourne), *Césarée* [Césarée] e *Les Mains négatives* [As Mãos Negativas].

M.D. dividia o seu tempo de criação entre a solidão da página em branco e o trabalho em equipe do cinema. A partir de um dado momento, torna-se impossível dissociar cinema e literatura na obra de Duras, à medida que todos os seus livros se tornam filmes e todos os seus

³³³ “É um livro. É um filme. É a noite”.

³³⁴ “[...] O autor escreve com a sua câmera como um escritor escreve com uma caneta”. (DURAS, 1991, p. 17).

filmes se tornam livros. Inclusive, Duras (1980, p. 76) afirma que sempre fala da escrita mesmo quando parece falar de cinema, chegando a confessar: “[...] *Quand je fais du cinéma, j’écris, j’écris sur l’image, sur ce qu’elle devrait représenter, sur mes doutes quant à sa nature* [...]”³³⁵ (DURAS, 1980, p. 76). Dessa maneira, precisamente por ter transitado entre cinema e literatura durante grande parte de sua carreira, a obra da cine-escritora francesa nasce da coalescência de ambos os campos artísticos.

É possível perceber que a obra em análise é resultado do amadurecimento artístico da carreira de M.D. Entre os anos de 1967 e 1985, a autora já tinha dirigido todos os seus filmes, perfazendo um total de dezenove, elencados em anexo da tese, sendo que *La Musica* (1967), co-realizado por Paul Seban, inicia esse percurso, e *Les Enfants* [As Crianças] (1985) a que o encerra. Assim, *L’Amant de la Chine du Nord* veio à luz depois de M.D. ter realizado todos os seus filmes e publicado todos os seus roteiros cinematográficos.

Logo no início de *L’Amant de la Chine du Nord*, M.D. afirma: “[...] Je suis *redevendue un écrivain de romans* [...]”³³⁶ (DURAS, 1991, p. 12, grifos meus). Com essa declaração, ela frisa a sua marca enquanto autora que volta a mover-se em um terreno por um tempo esquecido. Ao retornar à terra natal, M.D. traz consigo toda a bagagem que adquiriu em outros domínios. Exatamente por isso, *L’Amant de la Chine du Nord* está perpassado por características do romance, do roteiro e da linguagem cinematográfica propriamente dita.

L’Amant de la Chine du Nord tem várias indicações de como deveria ser transposto para a tela, o que, de certa forma, revela o autoritarismo de M.D., que reivindicava a sua prerrogativa enquanto autora pelo fato de ter iniciado o processo de propagação artística. Em outras palavras, frequentemente, M.D. expressava a sua marca enquanto artista responsável pelo começo do processo de disseminação artística, o que, para ela, dava-lhe respaldo para cancelar ou não adaptações de outros autores. Contudo, para Cléder (2012), essa suposta superioridade do primeiro artista com relação aos que resolveram readaptar a obra-fonte não se justifica, pois cada um vai propor necessariamente uma leitura particularizada, segundo a sua interpretação e a sua visão de mundo.

A título de ilustração, podemos observar o fragmento abaixo, contido em nota de rodapé do romance de 1991, no qual Duras pondera que a atriz, responsável pelo papel da protagonista,

³³⁵ “Quando faço cinema, escrevo, escrevo em cima da imagem, sobre o que ela deveria representar, sobre as minhas dúvidas quanto à sua natureza”.

³³⁶ “[...] Eu me tornei novamente uma escritora de romances [...]”.

não poderia ser de *uma beleza somente bela*, uma espécie de *Miss França-criança*, sob pena de arruinar o filme:

Dans le cas d'un film tiré de ce livre-ci, il ne faudrait pas que l'enfant soit d'une beauté seulement belle. Cela serait peut-être dangereux pour le film. Il s'agit d'autre chose qui joue en elle, l'enfant, de « difficile » à éviter, d'une curiosité sauvage, d'un manque d'éducation, d'un manque, oui, de timidité. Une sorte de Miss France-enfant ferait s'effondrer le film tout entier. Plus encore: elle le ferait disparaître. La beauté ne fait rien. Elle ne regarde pas. Elle est regardée³³⁷. (DURAS, 1991, p. 73, grifos meus).

Posso afirmar que *Un Barrage contre le Pacifique* gerou *L'Amant*, o qual, por sua vez, gerou *L'Amant de la Chine du Nord*. Aliás, a própria concepção do romance de 1991 está diretamente vinculada à do de 1984, pois o título “*L'Amant de la Chine du Nord*” demonstra ser uma continuidade do título de “*L'Amant*”. Se em 1984, M.D. julgava o filme-modelo de *L'Amant* a leitura do mesmo, feita pela própria autora, em 1991, ela apresentará uma nova visão a respeito desse assunto, publicando o romance em análise. Por discordar da transposição cinematográfica de Jean-Jacques Annaud, M.D. escreveu *L'Amant de la Chine du Nord*, o qual fornece indicações precisas de como poderia ser o filme de *L'Amant*, segundo a ótica da escritora. Por tratar-se de uma das últimas obras da sua carreira, entendo *L'Amant de la Chine du Nord* como uma obra exemplar no que diz respeito ao intercâmbio entre a literatura e o cinema.

3.2 Análise de *L'Amant de la Chine du Nord*

Logo na introdução de *L'Amant de la Chine du Nord*, a escritora revela, aos leitores, que poderia ter dado outros nomes para o romance, quais sejam *L'Amour dans la rue* [O Amor na rua], ou *Le Roman de l'amant* [O Romance do amante], ou ainda, *L'Amant recommencé* [O Amante recomeçado]. Entretanto, M.D. ficou entre dois títulos que ela julgou mais “verdadeiros”, mais “vastos” (DURAS, 1991, p. 11), a saber, *La Chine du Nord* [A China do Norte] ou *L'Amant de la Chine du Nord* [O Amante da China do Norte], tendo ela dado preferência a este último. Assim sendo, ao revelar que o romance poderia ter tido outros títulos,

³³⁷ “No caso de um filme tirado deste livro, a criança não deve ser de uma beleza somente bonita. Isso talvez seria perigoso para o filme. Trata-se de outra coisa que ocorre com ela, de ‘difícil’ de evitar, de uma curiosidade selvagem, de uma falta de educação, de uma falta, sim, de timidez. Uma espécie de Miss-França-criança faria com que todo o filme se desmoronasse. Mais do que isso: faria desaparecer. A beleza não importa. Ela não olha. Ela é olhada”.

além daquele apresentado na capa do livro, a autora permite que o leitor tenha acesso ao processo de construção da obra.

L'Amant de la Chine du Nord não está dividido em partes, como é o caso de *Un Barrage contre le Pacifique*. Tampouco há uma enumeração explícita dos capítulos. Todavia, a narrativa contém intervalos que podem justificar a presença de cinquenta capítulos, sendo que o último fornece indicações precisas para um(a) possível cineasta que se aventure a fazer um filme a partir desse livro. Portanto, M.D. é ainda mais contundente ao demonstrar como *L'Amant de la Chine du Nord* deveria ser transposto para a tela.

Assim como *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord* traz ecos da adolescência de M.D. Trata-se de uma história de amor, ocorrida na antiga Indochina, atual Vietnã, nos idos de 1930, entre uma jovem francesa, de apenas quinze anos e meio, e um chinês rico, doze anos mais velho. No que diz respeito à anuência desse relacionamento, a mãe da garota adota um comportamento ambíguo. Ora a mãe aceita o amante chinês, por necessitar das ajudas financeiras dele, ora rejeita-o, exatamente pelo fato de ele pertencer a uma etnia considerada inferior pelos colonizadores. No final da narrativa, a protagonista viaja para a França, e o chinês se casa com uma mulher chinesa, dando continuidade aos costumes ancestrais.

É possível constatar elementos que unem os três romances. Por exemplo, no trecho “[...] *Elle, c'est celle qui n'a de nom dans le premier livre ni dans celui qui l'avait précédé ni dans celui-ci [...]*”³³⁸ (DURAS, 1991, p. 13, grifos meus), noto que a autora estabelece certa cumplicidade com os leitores conscientes da existência *dos amantes provenientes dos seus livros*, ou seja, que já leram *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant* (1984) e *L'Amant de la Chine du Nord* (1991). Afinal, tais obras tratam do mesmo período de vida da escritora, porém cada uma apresenta os fatos sob uma perspectiva diferente. Tal conexão entre as três obras, é possível notá-la, também, no excerto a seguir: “[...] Pour elle, l'enfant, ce « rendez-vous de rencontre », dans cet endroit de la ville, était toujours resté comme étant celui **du commencement de leur histoire**, celui par lequel ils étaient devenus **les amants des livres qu'elle avait écrits**”³³⁹ [...]. (DURAS, 1991, p. 62, grifos meus).

Cabe aqui afirmar que Marguerite Duras costumava sempre retomar os mesmos assuntos, contando-os e recontando-os de diferentes maneiras, fato que caracteriza, a propósito,

³³⁸ “[...] *Ela é aquela* que não tem nome no primeiro livro, nem *naquele* que o tinha precedido nem *neste* [...]”.

³³⁹ “[...] Para ela, a criança, ‘esse encontro de passagem’, neste lugar da cidade, sempre permaneceu como sendo o *do início da história deles*, aquele por meio do qual eles tinham se tornado *os amantes dos livros que ela tinha escrito* [...]”.

a produção literária, teatral, cinematográfica e até mesmo crítica de M.D. Alguns dos personagens de *L'Amant* também povoam *L'Amant de la Chine du Nord*, tais como a garota, o chinês, a mãe, Paulo (o irmão mais novo), e Pierre (o irmão mais velho), além de Hélène Lagonelle, por quem a protagonista sente desejos homoafetivos (DURAS, 1991, p. 95). Outra personagem de *L'Amant de la Chine du Nord* é Anne-Marie Stretter (DURAS, 1991, p. 199-200), protagonista do filme *India Song* (1975), que também está em *L'Amant*. Alguns deles já estavam presentes desde *Un barrage*, porém com nomes fictícios: Suzanne, Joseph (o irmão desta), o Sr. Jo (o amante das narrativas subsequentes) e a mãe. Sendo assim, para além do fio condutor da narrativa, o que une as três obras é a presença recorrente dos mesmos personagens.

Podemos constatar como o personagem do amante migra de uma obra para outra, passando por evoluções que se correlacionam com um amadurecimento artístico da própria autora. No trecho abaixo, observo como o chinês se transforma ao longo das três obras contempladas na segunda parte desta tese. Para a garota, do sujeito deselegante e asqueroso de *Un Barrage*, o chinês passa a ser um homem interessante em *L'Amant*, até tornar-se extremamente sedutor em *L'Amant de la Chine du Nord*, como é possível verificar no seguinte excerto:

De la limousine noire est sorti un autre homme que celui du livre, un autre Chinois de la Mandchourie. Il est un peu différent de celui du livre: il est un peu plus robuste que lui, il a moins peur que lui, plus d'audace. Il a plus de beauté, plus de santé. Il est plus « pour le cinéma » que celui du livre. Et aussi il a moins de timidité que lui face à l'enfant³⁴⁰. (DURAS, 1991, p. 36, grifos meus).

No trecho “[...] *celui du livre* [...]”³⁴¹, sintagma que se repete três vezes ao longo de uma curta passagem, o chinês é apresentado em uma comparação com o do livro anterior, isto é, *L'Amant*. Diferentemente do amante de 1984, o de 1991 apresenta uma personalidade segura e destemida, com mais saúde, beleza física e robustez. Em suma: “ele é mais apropriado para o cinema” do que o do romance anterior. Embora, na passagem acima, não haja uma referência explícita ao Sr. Jo, trata-se do mesmo personagem em processo evolutivo de 1950 a 1991.

Por conseguinte, o sentimento da jovem garota para com o chinês também é diferente nas três obras, principalmente, se compararmos os dois romances cujo salto temporal é de 41

³⁴⁰ “Da limusine preta saiu um homem diferente daquele do livro, um outro Chinês da Manchúria. Ele é um pouco diferente daquele do livro. Ele é um pouco mais robusto do que ele, ele tem menos medo do que ele, mais ousadia. Ele tem mais beleza, mais saúde. Ele é mais ‘para o cinema’ do que aquele do livro. E também ele tem menos timidez do que ele diante da criança”.

³⁴¹ “[...] *aquele do livro* [...]”.

anos. Em *Un Barrage*, Suzanne expressa verdadeira repugnância pelo Sr. Jo. Pelo contrário, a protagonista de *L'Amant de la Chine du Nord* sente muita atração pelo amante asiático, conforme é possível verificar ao comparar as duas passagens abaixo:

*Il se pencha un peu plus sur son visage et, tout à coup, comme une gifle, elle reçut ses lèvres sur les siennes. Elle se dégagea et cria. M. Jo voulut la retenir dans ses bras. Elle s'élança vers la portière et l'ouvrit*³⁴² [...]. (DURAS, 1950, p. 227, grifos meus).

*[...] Elle lui parle, elle lui dit qu'elle l'aime pour toujours. Elle croit qu'elle l'aimera toute sa vie. Que pour lui aussi, ce sera pareil. Qu'ils se sont perdus tous les deux pour toujours*³⁴³ [...]. (DURAS, 1991, p. 141, grifos meus).

Ao sentir o beijo apaixonado do Sr. Jo como um tapa, Suzanne afasta-se do chinês e manifesta o seu asco num grito. Contrariamente, a garota de *L'Amant de la Chine du Nord*, que se aproxima muito mais da narradora-protagonista de *L'Amant*, além de atração física, experimenta um amor tão grande pelo chinês que ela acredita na eternidade de tal sentimento.

Por seu turno, a narradora-protagonista de *L'Amant*, ao encontrar-se com o amante, inicialmente não consegue interpretar a natureza dos sentimentos dela (DURAS, 1984, p. 46). Se ela não consegue vislumbrar ainda um sentimento muito claro com relação ao amante, é justamente porque se trata da primeira experiência erótica dela. No final da narrativa, a menina ficará em dúvida se realmente não amou o chinês (DURAS, 1984, p. 133). Dessa forma, tanto a protagonista de *L'Amant* quanto a de *L'Amant de la Chine du Nord* sentem pelo chinês exatamente o oposto de Suzanne. Em *Un Barrage*, ele é o desprezível Sr. Jo. Já em *L'Amant* e em *L'Amant de la Chine du Nord*, ele é o amante e o amante da China do Norte, respectivamente.

Levando-se em conta o fato de que M.D. fazia da recuperação de histórias e/ou de materiais anteriormente utilizados um *modus operandi* artístico sistemático, vários elementos, que já existiam na obra de 1950, retornam na de 1991. Por exemplo, o espaço do *Éden-Cinéma*, presente em *Un Barrage*, reaparece em *L'Amant de la Chine du Nord*. Assim como em *Un Barrage*, a protagonista de *L'Amant de la Chine du Nord* vai sempre ao *Éden-Cinéma*, visto que, como a mãe tinha sido pianista em tal cinema, a família podia entrar de graça, conforme revela o seguinte trecho:

³⁴² “Ele se inclinou um pouco mais sobre o rosto dela e, de repente, *como um tapa, ela recebeu os lábios dele sobre os dela. Ela se liberou e gritou.* O Sr. Jo quis segurá-la nos braços dele. Ela se precipitou em direção à porta e abriu-a [...]”.

³⁴³ “[...] Ela fala com ele, *ela diz para ele que ela o ama para sempre. Ela acredita que ela o amará para o resto da vida.* Que para ele também, será o mesmo. Que ambos se perderam para sempre [...]”.

*Avec Hélène je vais rarement au cinéma, elle s'ennuie, elle comprend rien au cinéma. Ce qu'il y a, tu comprends, c'est que nous, on paye pas à l'Éden. Avant, quand ma mère était à Saïgon en attendant sa nomination dans un poste, elle jouait du piano à l'Éden. Alors maintenant la direction nous fait entrer gratis... J'oublie, je vais aussi avec mon professeur de mathématiques au cinéma*³⁴⁴. (DURAS, 1991, p. 187, grifos meus).

Além disso, em *L'Amant de la Chine du Nord*, já foi superada a fase da construção das barragens contra o Pacífico, prevalecendo apenas as memórias e a profunda melancolia da mãe que abandonou todas as economias nas mãos dos agentes do cadastro. Depois de tantos dissabores e decepções, resta a ela esperar pela morte:

*– On y va encore une ou deux fois par an, aux vacances, tous les quatre, Thanh, ma mère, Paulo et moi. On roule toute la nuit. On arrive au matin. On croit qu'on va pouvoir rester, on ne peut pas, on repart le soir même. Maintenant elle est calme ma mère. C'est fini. Elle est comme avant. Sauf qu'elle ne veut plus rien. Elle dit que ses enfants, ils sont héroïques d'avoir supporté ces choses-là. Sa folie, elle. Elle dit qu'elle n'attend plus rien. Que la mort*³⁴⁵. (DURAS, 1991, p. 104, grifos meus).

A necessidade da jovem de escrever mais tarde sobre o que aconteceu com a mãe é tão premente e obsessiva que tal temática vai perpassar boa parte das obras da futura escritora. O que impulsiona Duras nesse sentido é o sentimento do compromisso em denunciar a grande injustiça social perpetrada contra a mãe e os colonos pobres. Ao publicar *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*, M.D. registra esse compromisso assumido, eternizando-o em sua obra. Nessa perspectiva, o excerto abaixo é revelador:

³⁴⁴ “Com Hélène raramente vou ao cinema, ela fica entediada, ela não entende nada no cinema. O que acontece, você entende, é que nós não pagamos no Éden. Antes, quando a minha mãe estava em Saïgon, esperando pela nomeação dela em um emprego, ela tocava piano no Éden. Então, agora a direção nos deixa entrar de graça... Esqueço, também vou com o meu professor de matemática ao cinema”.

³⁴⁵ “– Nós ainda vamos uma ou duas vezes por ano, nas férias, nós quatro, Than, a minha mãe, Paulo e eu. Nós dirigimos a noite toda. Chegamos de manhã. Acreditamos que vamos poder ficar, não podemos, saímos na mesma noite. Agora, ela está calma, a minha mãe. Acabou. Ela é como antes. Só que ela não quer mais nada. Ela diz que os filhos dela são heroicos por terem sofrido essas coisas. A loucura dela. Ela diz que não espera mais nada. Só a morte”.

– *Ça fait rien que tu n'écoutes pas. Tu peux même dormir. Raconter cette histoire c'est pour moi plus tard l'écrire. Je ne peux pas m'empêcher. Une fois j'écrirai ça: la vie de ma mère. Comment elle a été assassinée. Comment elle a mis des années à croire que c'était possible qu'on puisse voler toutes les économies de quelqu'un et ensuite de ne plus jamais la recevoir, la mettre à la porte, dire qu'elle est folle, qu'on ne la connaît pas, rire d'elle, faire croire qu'elle est égarée en Indochine. Et que les gens le croient et qu'à leur tour ils aient honte de la fréquenter, je le dirai aussi. On n'a plus vu de Blancs pendant des années. Les Blancs, ils avaient honte de nous. Elle n'a plus eu que quelques amis, ma mère. D'un seul coup, ça a été le désert*³⁴⁶. (DURAS, 1991, p. 101, grifos meus).

Assim, tanto em *L'Amant* como em *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras traz a problemática da escrita para o coração da sua obra literária, evocando-a em vários momentos. Por exemplo, no seguinte trecho, a perspectiva é a de uma autora que se recorda vivamente de fatos que ocorreram na vida dela, e sobre os quais escreveu, lembrando-se, inclusive, de algumas palavras que empregou, quais sejam “*la mer*”³⁴⁷, “*simplement*”³⁴⁸ e “*incomparable*”³⁴⁹:

*Elle se souvient. Elle est la dernière à se souvenir encore. Elle entend encore le bruit de la mer dans la chambre. D'avoir écrit ça, elle se souvient aussi, comme le bruit de la rue chinoise. Elle se souvient même d'avoir écrit que la mer était présente ce jour-là dans la chambre des amants. Elle avait écrit les mots: la mer et deux autres mots: le mot: simplement, et le mot: incomparable*³⁵⁰. (DURAS, 1991, p. 81, grifos meus).

A relação de Duras com o universo da escrita e das palavras é tão intensa que ela chega a lembrar-se até mesmo dos termos dos quais se serviu. Com efeito, as palavras têm uma grande relevância para Duras. Nesse sentido, ao lançar mão do vocabulário concernente ao cinema, M.D. não o faz de forma aleatória porque cada palavra utilizada pela autora tem um peso muito grande, o que comprova a relevância de tal terminologia dentro da sua obra literária. Sendo uma autora que bebeu abundantemente na fonte da sétima arte, Duras não hesitou em importar amplamente tais experiências para a sua produção literária. Deste modo, os romances que

³⁴⁶ “– Não importa que você não escute. Você pode até dormir. Contar esta história é para mim mais tarde escrevê-la. Não posso evitar. Um dia escreverei sobre isto: a vida de minha mãe. Como ela foi assassinada. Como ela levou anos para acreditar que fosse possível roubar todas as economias de alguém e, em seguida, nunca mais recebê-la novamente, expulsá-la, dizer que ela é louca, que não a conhecemos, rir dela, fazer acreditar que ela está perdida na Indochina. E que as pessoas acreditem nisso e que, por sua vez, elas tenham vergonha de sair com ela, direi isso também. Não vimos mais Brancos durante anos. Os Brancos tinham vergonha de nós. Ela tinha apenas alguns amigos, a minha mãe. De repente, foi o deserto”.

³⁴⁷ “o mar”.

³⁴⁸ “simplesmente”.

³⁴⁹ “incomparável”.

³⁵⁰ “Ela se lembra. Ela é a última a lembrar-se disso ainda. Ela ainda ouve o barulho do mar no quarto. De ter escrito isso, ela também se lembra, como o barulho da rua chinesa. Ela ainda se lembra de ter escrito que o mar estava presente naquele dia no quarto dos amantes. Ela tinha escrito as palavras: o mar e duas outras palavras: a palavra: simplesmente, e a palavra: incomparável”.

pertencem ao início da carreira de M.D. são diferentes dos posteriores às suas experiências cinematográficas, pois aqueles já se encontram, ampla e intencionalmente, impregnados por estas, como é o caso de *L'Amant de la Chine du Nord*.

3.3 Confluência entre literatura e cinema em *L'Amant de la Chine du Nord*

No decorrer dos anos, M.D. angariou manifestar a presença da sétima arte em suas obras literárias de maneira cada vez mais acentuada. Conquanto *Un Barrage contre le Pacifique* englobe várias marcas do cinema, percebo uma intensificação da presença dessa linguagem ao compararmos as três obras analisadas na segunda parte da tese. Em *Un Barrage*, o cinema aparece mais como espaço físico, uma vez que Suzanne frequenta o *Éden-Cinéma*. *L'Amant* foi concebido principalmente a partir da ausência de uma fotografia. Já *L'Amant de la Chine du Nord* corresponde ao filme que poderia ser feito a partir de *L'Amant*. Dessa forma, procurarei verificar o quanto o cinema está ainda mais vigorosamente presente em *L'Amant de la Chine du Nord* do que nos romances analisados anteriormente.

Embora concebido pela própria autora como “um romance” (DURAS, 1991, p. 19), *L'Amant de la Chine du Nord* incorpora elementos do roteiro cinematográfico, bem como da linguagem cinematográfica, conforme buscarei elucidar ao longo deste subtítulo. Inclusive, logo no início, a narradora propõe três vias de acesso para chegar ao coração da obra:

C'est un livre.
C'est un film.
*C'est la nuit*³⁵¹ (DURAS, 1991, p. 17, grifos meus).

L'Amant de la Chine du Nord nasce justamente no entroncamento de dois suportes artísticos distintos que M.D. utilizou permanentemente durante a sua carreira: livro e filme. No trecho acima, o caráter inclassificável da obra salta aos olhos, uma vez que ela pode ser vista quer como um livro, quer como um filme, quer como a própria noite. O artigo indefinido “*un*”³⁵², que se repete duas vezes acompanhando, respectivamente, os substantivos “*livre*”³⁵³ e

³⁵¹ “É um livro./ É um filme./ É a noite.

³⁵² “um”.

³⁵³ “livro”.

“*film*”³⁵⁴, contrasta com o artigo definido “*la*”³⁵⁵, que se une com “*nuit*”³⁵⁶. Isto posto, a um só tempo, “*livre*”³⁵⁷ e “*film*”³⁵⁸ permitem não apenas uma possível compreensão da obra, mas a metáfora “*C’est la nuit*”³⁵⁹ lembra ao leitor o fato de que não é possível encaixar a obra em uma categoria predeterminada, pois tal metáfora demonstra que *L’Amant de la Chine du Nord* se abre para o desconhecido.

Tanto no parágrafo supramencionado quanto no parágrafo subsequente, a distribuição das palavras e das frases ao longo do texto é impactante para o leitor. Primeiramente, a organização das frases da passagem abaixo nos remete aos versos de um poema. Além disso, tal organização lembra muito a forma como o conteúdo do roteiro cinematográfico se apresenta, conforme é possível verificar a seguir:

*La voix qui parle ici est celle, écrite, du livre.
Voix aveugle. Sans visage.
Très jeune.
Silencieuse*³⁶⁰. (DURAS, 1991, p. 17, grifos meus).

No que diz respeito ao vocabulário do cinema, noto que algumas das palavras, aludidas em *Un Barrage* e em *L’Amant*, também aparecem em *L’Amant de la Chine du Nord*. Ademais, surgem novas expressões que referendam explicitamente o universo do cinema, quais sejam “*plans de coupe*”³⁶¹, “*images de plans*”³⁶² e “*plan fixe*”³⁶³. Com relação ao plano fixo, não posso deixar de sublinhar que M.D. tinha verdadeira fascinação pelo seu uso. Por exemplo, em *India Song* (1975), filme emblemático na carreira de M.D., muitas vezes, ela lança mão do plano fixo. Inclusive, no último parágrafo de *L’Amant de la Chine du Nord* (DURAS, 1991, p. 246), tal obra cinematográfica é mencionada.

³⁵⁴ “filme”.

³⁵⁵ “a”.

³⁵⁶ “noite”.

³⁵⁷ “livro”.

³⁵⁸ “filme”.

³⁵⁹ “É a noite”.

³⁶⁰ “A voz que fala aqui é aquela, escrita, do livro./Voz cega. Sem rosto./ Muito jovem./ Silenciosa.

³⁶¹ “planos de corte”.

³⁶² “imagens de planos”.

³⁶³ “plano fixo”.

Conforme é possível constatar no Quadro 3, abaixo, o vocabulário referente ao cinema aparece inúmeras vezes ao longo de *L'Amant de la Chine du Nord*. A palavra “cinéma”³⁶⁴ ocorre dez vezes; “scène”³⁶⁵, quatro vezes; “appareil-photo”³⁶⁶, uma vez; “photographiait”³⁶⁷, três vezes; “image”³⁶⁸, treze vezes; “décor”³⁶⁹, uma vez; “champ de la caméra”³⁷⁰, uma vez; “caméra”³⁷¹, três vezes; “plan fixe”³⁷², uma vez; “Éden-Cinéma”³⁷³, seis vezes, “Éden”³⁷⁴, duas vezes; “plans de coupe”³⁷⁵, uma vez; e “images de plans”³⁷⁶, uma vez.

Em *L'Amant de la Chine du Nord*, o vocabulário concernente ao cinema não apenas se torna muito mais constante, conforme é possível perceber ao compararmos os quadros de *Un Barrage* (Quadro 1), *L'Amant* (Quadro 2) e *L'Amant de la Chine du Nord* (Quadro 3), como também ele se amplia. Ademais, ocorrem indicações precisas sobre como deveria ser o filme ideal tirado a partir deste livro, contidas dentro do corpo do texto, em notas de rodapé e no último capítulo.

Portanto, a autora nunca deixou de perseguir a ideia do filme ideal feito a partir de *L'Amant*. Traços da mesma narrativa são apresentados desde *Un Barrage contre le Pacifique*, adaptado por René Clément³⁷⁷, passando por *L'Amant*, adaptado por Jean-Jacques Annaud, até chegar a *L'Amant de la Chine du Nord*, obra que transita entre romance e roteiro.

³⁶⁴ “cinema”.

³⁶⁵ “cena”.

³⁶⁶ “aparelho de fotografia”.

³⁶⁷ “fotografava”.

³⁶⁸ “imagem”.

³⁶⁹ “cenário”.

³⁷⁰ “campo da câmera”.

³⁷¹ “câmera”.

³⁷² “plano fixo”.

³⁷³ “Éden Cinema”.

³⁷⁴ “Éden”.

³⁷⁵ “planos de corte”.

³⁷⁶ “imagens de planos”.

³⁷⁷ O filme se intitula *Barrage contre le Pacifique*, lançado em 1958.

Quadro 3 - Vocabulário concernente ao cinema em *L'Amant de la Chine du Nord*, de Marguerite Duras.

VOCÁBULO CONCERNENTE AO CINEMA EM <i>L'AMANT DE LA CHINE DU NORD</i>	NÚMERO DE OCORRÊNCIAS
<i>Cinéma</i> (cinema)	10 vezes
<i>Scène</i> (cena)	04 vezes
<i>Image</i> (imagem)	13 vezes
<i>Photographiait</i> (fotografava)	03 vezes
<i>Appareil-photo</i> (aparelho de fotografia)	01 vez
<i>Décor</i> (cenário)	01 vez
<i>Champ de la caméra</i> (campo da câmera)	01 vez
<i>Caméra</i> (câmera)	03 vezes
<i>Plan fixe</i> (plano fixo)	01 vez
<i>Éden-Cinéma</i>	06 vezes
<i>Éden</i>	02 vezes
<i>Plans de coupe</i> (planos de corte)	01 vez
<i>Images de plans</i> (imagens de planos)	01 vez

Fonte: Elaboração da autora. 2019.

De modo geral, comparado às outras duas obras, *Un Barrage* é a que tem menos incidências do vocabulário cinematográfico. Ao confrontar os Quadros 1, 2 e 3, noto que a presença do cinema é muito mais intensa em *L'Amant de la Chine du Nord* do que em *L'Amant*. Embora o romance de 1984 contenha algumas palavras atinentes à sétima arte que não aparecem no de 1991, quais sejam “*film*”³⁷⁸, “*photographie*”³⁷⁹, “*photographe*”³⁸⁰, “*photographier*”³⁸¹ e

³⁷⁸ “filme”.

³⁷⁹ “fotografia”.

³⁸⁰ “fotógrafo”.

³⁸¹ “fotografar”.

“*photographiés*”³⁸², o romance de 1991 engloba muito mais palavras referentes ao cinema, tais como “*appareil-photo*”³⁸³, “*photographiait*”³⁸⁴, “*décor*”³⁸⁵, “*champ de la caméra*”³⁸⁶, “*caméra*”³⁸⁷, “*plan fixe*”³⁸⁸, “*Éden-Cinéma*”³⁸⁹, “*Éden*”³⁹⁰, “*plans de coupe*”³⁹¹ e “*images de plans*”³⁹². Ademais, enquanto em *L’Amant* a palavra “*cinéma*”³⁹³ ocorre uma vez, em *L’Amant de la Chine du Nord*, ela aparece dez vezes. Já o termo “*film*”³⁹⁴, presente uma vez em *L’Amant*, inexistente em *L’Amant de la Chine du Nord*. O vocábulo “*scène*”³⁹⁵ ocorre duas vezes em *L’Amant* e quatro vezes em *L’Amant de la Chine du Nord*.

Além disso, das quinze notas de rodapé, sinalizadas por um asterisco, cinco são destinadas apenas a como *L’Amant de la Chine du Nord* deveria ser transposto para a tela, segundo a visão da autora, demonstrando a forte conexão entre literatura e cinema. Inclusive, convém fazer uma lista apenas do vocabulário cinematográfico que aparece nas notas de rodapé da obra em análise.

³⁸² “fotografados”.

³⁸³ “aparelho de fotografia”.

³⁸⁴ “fotografava”.

³⁸⁵ “cenário”.

³⁸⁶ “campo da câmera”.

³⁸⁷ “câmera”.

³⁸⁸ “plano fixo”.

³⁸⁹ “Éden cinema”.

³⁹⁰ “Éden”.

³⁹¹ “planos de corte”.

³⁹² “imagens de planos”.

³⁹³ “cinema”.

³⁹⁴ “filme”.

³⁹⁵ “cena”.

Vocabulário concernente ao cinema presente nas notas de rodapé de *L'Amant de la Chine du Nord*

Quadro 4 - Vocabulário concernente ao cinema presente nas notas de rodapé em *L'Amant de la Chine du Nord*, de Marguerite Duras.

VOCÁBULO CONCERNENTE AO CINEMA PRESENTE NAS NOTAS DE RODAPÉ DE <i>L'AMANT DE LA CHINE DU NORD</i>	NÚMERO DE OCORRÊNCIAS
<i>Cinéma</i> (cinema)	02 vezes
<i>Film</i> (filme)	07 vezes
<i>On filme</i> (filma-se)	03 vezes
<i>Caméra</i> (câmera)	01 vez
<i>Images</i> (imagens)	01 vez
<i>Plans d'ensemble</i> (planos de conjunto)	01 vez

Fonte: Elaboração da autora. 2019.

Conforme o Quadro 4 demonstra, o vocabulário referente ao cinema está muito presente nas notas de rodapé em *L'Amant de la Chine du Nord*. O termo “*cinéma*”³⁹⁶ aparece duas vezes; “*film*”³⁹⁷, inexistente no corpo do texto, manifesta-se sete vezes; “*on filme*”³⁹⁸, também ausente em *L'Amant de la Chine du Nord*, figura três vezes. Além disso, surgem, cada um uma vez, “*caméra*”³⁹⁹, “*images*”⁴⁰⁰ e “*plans d'ensemble*”⁴⁰¹. M.D. perseguiu tanto a ideia de fazer um filme a partir de *L'Amant* que, em razão disso, lançará mão de notas de rodapé em *L'Amant de la Chine du Nord*, a fim de fornecer esclarecimentos adicionais e recomendações precisas sobre como o romance concebido a partir de *L'Amant* deveria ser transposto para a tela.

³⁹⁶ “cinema”.

³⁹⁷ “filme”.

³⁹⁸ “filma-se”.

³⁹⁹ “câmera”.

⁴⁰⁰ “imagens”.

⁴⁰¹ “planos de conjunto”.

Em *L'Amant de la Chine du Nord*, o parentesco com a sétima arte vai além da presença do vocabulário concernente ao cinema, ao manifestar uma nítida alusão aos recursos da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, quanto ao enquadramento, no trecho “[...] *Il se tourne vers elle. Son sourire tremble. Elle hésite. Elle dit ne pas avoir compris. Mais qu'elle comprend un peu.... qu'elle aussi elle a un peu peur [...]*”⁴⁰² (DURAS, 1991, p. 74, grifos meus), podemos sugerir a presença de um primeiríssimo plano, que focaliza o sorriso hesitante do chinês. Também em *L'Amant*, tal sorriso, que treme, remete-nos inevitavelmente às mãos inseguras do chinês de 1984 (DURAS, 1984, p. 41). Assim sendo, é possível acessar um efeito de *zoom* na imagem do chinês, por meio de uma focalização em partes do seu corpo (o sorriso, as mãos), possibilitando que o leitor construa a sua própria ideia tanto da aparência física quanto da personalidade do personagem.

No excerto abaixo, a câmera parece explorar o ambiente, locomovendo-se em *travelling*, pois “[...] deixaria a cama e iria em direção à janela [...]”, ou seja, a câmera mover-se-ia no espaço, abandonando os amantes, e deter-se-ia ali, enquadrando as persianas fechadas. Assim estática, a imagem vai se desvanecendo da percepção do leitor-espectador para ceder lugar aos sons exteriores:

*Elle embrasse. Elle n'est plus seule dans l'image. Il est là. À côté d'elle. Les yeux fermés elle embrasse. Les mains, elle les prend, les pose contre son visage. Ses mains, du voyage. Elle les prend et elle les pose sur son corps à elle. Et alors il bouge, il la prend dans ses bras et il roule doucement par-dessus le corps maigre et vierge. Et tandis que lentement il le recouvre de son corps à lui, sans encore la toucher, la caméra quitterait le lit, elle irait vers la fenêtre, s'arrêterait là, aux persiennes fermées. Alors le bruit de la rue arrive assourdi, lointain dans la nuit de la chambre. Et la voix du Chinois deviendrait aussi proche que ses mains*⁴⁰³. (DURAS, 1991, p. 79, grifos meus).

Conforme a passagem abaixo, os termos “*livre*”⁴⁰⁴ e “*film*”⁴⁰⁵ se misturam, fazendo referência tanto aos livros *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord* quanto ao possível filme que poderia ser feito a partir desta história. Torna-se claro, então,

⁴⁰² “[...] Ele se vira para ela. O sorriso dele treme. Ela hesita. Ela disse que não entendeu, mas que ela entende um pouco... que ela está com um pouco de medo [...]”.

⁴⁰³ “Ela beija. Ela não está mais sozinha na imagem. Ele está ali. Ao lado dela. Com os olhos fechados, ela beija. As mãos, ela as pega, coloca-as sobre o rosto. As mãos dele, da viagem. Ela as pega e as coloca sobre o corpo dela. E então ele se move, ele as toma nos braços dele e ele rola suavemente sobre o corpo magro e virgem. E enquanto ele o cobre lentamente, ele o recobre com o corpo dele, sem ainda tocá-la, a câmera deixaria a cama, ela viria para a janela, ficaria lá, com as persianas fechadas. Então, o barulho da rua chega ensurdecido, longe na noite do quarto. E a voz do Chinês tornar-se-ia tão próxima quanto as mãos dele”.

⁴⁰⁴ “livro”.

⁴⁰⁵ “filme”.

que M.D. poderia admitir o filme ideal de *L'Amant*, que consistiria na leitura do mesmo feita pela própria autora. Dessa forma, em *L'Amant de la Chine du Nord*, M.D. propõe um romance, que é ao mesmo tempo um roteiro cinematográfico:

*Dans le premier livre elle avait dit que le bruit de la ville était si proche qu'on entendait son frottement contre les persiennes comme si des gens traversaient la chambre. Qu'ils étaient dans ce bruit public, exposés là, dans ce passage du dehors dans la chambre. Elle le dirait encore dans le cas d'un film, encore, ou d'un livre, encore, toujours elle le dirait. Et encore elle le dit ici*⁴⁰⁶. (DURAS, 1991, p. 81, grifos meus).

Considero que o fruidor de *L'Amant de la Chine du Nord* incorpora, a um só tempo, as funções de leitor e de espectador, tendo em vista que, ao fazer a leitura da obra, ele também poderá construir, em sua mente, o filme sugerido por Duras. No começo da narrativa, M.D. lança mão de frases curtas, com informações semelhantes às didascálias teatrais, com vistas a fornecer caminhos possíveis ao leitor-espectador sobre como poderia ser o filme imaginado pela autora, conforme é possível perceber no seguinte trecho: “[...] *Une maison au milieu d'une cour d'école. Elle est complètement ouverte. On dirait une fête. On entend des Valses de Strauss et de Franz Lehar, et aussi Ramona et Nuits de Chine qui sortent des fenêtres et des portes. L'eau ruisselle partout, dedans, dehors*”⁴⁰⁷ [...]. (DURAS, 1991, p. 17-18).

No excerto supramencionado, a primeira frase, “[...] *Une maison au milieu d'une cour d'école* [...]”⁴⁰⁸, não contém verbo, remetendo o leitor-espectador diretamente a uma imagem, que pode ser materializada por uma fotografia, ou até mesmo por um plano fixo, registrando uma casa no meio de um pátio de escola. A propósito, M.D. opta, em vários momentos da narrativa, por uma sintaxe simples, produzindo frases que, em razão da nitidez das imagens evocadas, podem ser facilmente traduzidas para a linguagem cinematográfica.

Além disso, em *L'Amant de la Chine du Nord*, a disposição das frases na página é completamente diferente tanto de *Un Barrage* quanto de *L'Amant*. Nesses últimos, a escrita se adequa mais aos moldes do romance enquanto em *L'Amant de la Chine du Nord* as frases são

⁴⁰⁶ “No primeiro *livro*, ela tinha dito que o barulho da cidade estava tão próximo que se ouvia a sua fricção contra as persianas como se as pessoas estivessem atravessando o quarto. Que eles estavam naquele barulho público, expostos lá, naquela passagem para fora do quarto. *Ela diria ainda no caso de um filme*, novamente, ou *de um livro*, ainda, sempre ela diria isso. E novamente ela diz isso aqui”.

⁴⁰⁷ “[...] Uma casa no meio de um pátio de escola. Ela está completamente aberta. Dir-se-ia uma festa. Ouvem-se Valsas de Strauss e de Franz Lehar, assim como *Ramona e Nuits de Chine* [Noites de China] que saem de janelas e portas. A água escorre por toda parte, dentro, fora [...]”.

⁴⁰⁸ “[...] Uma casa no meio de um pátio de escola [...]”.

curtas e de fácil visualização, no intuito de facilitar para quem se aventurar a fazer a adaptação cinematográfica.

Convém notar que, sob o prisma do “horizonte de expectativa”, os leitores leem o texto em função do sistema de gêneros que eles conhecem, quer a partir da crítica, quer a partir do ensino, quer a partir do sistema de difusão do livro (TODOROV, 1980, p. 49). No que diz respeito a tal horizonte de expectativa, ao deparar-se com uma obra que escorrega entre romance e roteiro cinematográfico, o fruidor é impelido a questionar as suas preconcepções tanto acerca do romance quanto acerca do roteiro cinematográfico. Nessa conjuntura, *L’Amant de la Chine du Nord* desestabiliza o leitor (MÜLLER, 2016, p. 92), uma vez que ele se percebe impedido de engessar a obra em quaisquer classificações peremptórias, provocando necessariamente uma ruptura com o seu “horizonte de expectativa” (TODOROV, 1980, p. 40).

Com o advento do cinema, o leitor do século XX faz as vezes de leitor-espectador, diferenciando-se, assim, do leitor dos séculos precedentes. Nesse sentido, *L’Amant de la Chine du Nord* pressupõe um leitor que, de certa forma, tenha uma bagagem enquanto espectador, a fim de que possa perceber características do cinema, via literatura, presentes na obra.

Logo no início da obra, percebo que algumas frases lembram didascálias teatrais, trazendo informações concernentes ao cenário. De acordo com Mcsill e Schuck (2016, p. 17), o roteiro cinematográfico deve conter indicações precisas sobre o local e o período do dia em que a cena do filme acontecerá. Em outras palavras, tais informações são amplamente utilizadas em roteiros cinematográficos, como, no caso do excerto a seguir, no que concerne a data e lugar, respetivamente:

C’est en 1930.

C’est le quartier français.

*C’est une rue du quartier français*⁴⁰⁹. (DURAS, 1991, p. 18, grifos meus).

Interessante perceber que *L’Amant de la Chine du Nord* contém várias passagens que apontam como ele deveria ser transposto para a tela, além de referências ao uso das câmeras e sugestões no final da obra para o caso de tornar-se inspiração para um filme, como o demonstra o seguinte trecho:

⁴⁰⁹ “É em 1930. É o bairro francês. É uma rua do bairro francês”.

*[...] Les images proposées ci-dessous pourraient servir à la ponctuation d'un film tiré de ce livre. En aucun cas ces images – dites plans de coupe – ne devraient « rendre compte » du récit, ou le prolonger ou l'illustrer. Elles seraient distribuées dans le film au gré du metteur en scène et ne décideraient en rien de l'histoire. Les images proposées pourraient être reprises à tout moment, la nuit, le jour, à la saison sèche, à la saison des pluies. Etc.*⁴¹⁰ (DURAS, 1991, p. 243, grifos meus).

No excerto supramencionado, M.D. fornece indicações precisas de uma possível sintaxe para o filme. Da mesma forma que trabalha com a sintaxe das palavras, ela propõe uma sintaxe para o filme, aproximando a palavra escrita da imagem. Além disso, no trecho “[...] *En aucun cas ces images – dites plans de coupe – ne devraient “rendre compte” du récit ou le prolonger ou l'illustrer* [...]”⁴¹¹, casa-se com a concepção cinematográfica durassiana segundo a qual o cinema jamais deve ilustrar o texto, por redundar em uma experiência estética pleonástica e empobrecedora.

Em várias passagens, *L'Amant de la Chine du Nord* parece destinar-se diretamente ao cinema. Inclusive, no excerto “[...] *L'enfant sort de l'image. Elle quitte le champ de la caméra et celui [le champ] de la fête*”⁴¹² (DURAS, 1991, p. 21, grifos meus), enquanto a câmera fica parada, a criança sai da imagem e do campo de visão da câmera e da festa. Em outros termos, a dinâmica da cena é proporcionada pelos movimentos da protagonista que se desloca para fora do campo de visão do espectador.

Já no trecho “[...] *La caméra balaie lentement ce qu'on vient de voir puis elle se retourne et repart dans la direction qu'a prise l'enfant*”⁴¹³ (DURAS, 1991, p. 21, grifos meus), um modo de as imagens serem acessadas pelo leitor-espectador poderia ocorrer da seguinte forma: primeiramente, a câmera exploraria o espaço, fazendo um movimento que poderia ser uma combinação de uma panorâmica com um *travelling*. Na panorâmica, a câmera percorreria o ambiente e voltaria ao ponto de partida. Posteriormente, em um *travelling*, seguiria a protagonista. Assim sendo, o leitor está diante de um texto com propriedades literárias e cinematográficas, não apenas porque aparece o vocabulário concernente ao cinema – “[...] *La*

⁴¹⁰ “As imagens propostas abaixo poderiam servir à pontuação de um filme tirado deste livro. Em nenhum caso, essas imagens – denominadas planos de corte – deveriam ‘relatar’ a narrativa, ou prolongá-la ou ilustrá-la. Elas seriam distribuídas no filme segundo a vontade do diretor e não decidiriam nada na história. As imagens propostas poderiam ser retomadas a qualquer momento, à noite, durante o dia, na estação seca, na estação das chuvas. Etc.”.

⁴¹¹ “[...] Em nenhum caso estas imagens – ditas planos de corte – deveriam ‘relatar’ a narrativa, ou prolongá-la ou ilustrá-la [...]”.

⁴¹² “[...] A criança sai da *imagem*. Ela deixa o *campo da câmera* e o [o campo] da festa”.

⁴¹³ “[...] *A câmera varre* lentamente o que acabamos de ver, então, ela se vira e parte novamente na direção que a criança tomou”.

caméra balaie [...]”⁴¹⁴ –, mas também porque fornece indicações sugestivas para serem traduzidas pela linguagem cinematográfica.

Por intermédio do vocabulário, o leitor-espectador pode construir, em sua própria imaginação, aquele que seria o verdadeiro filme de *L’Amant*, apenas imaginado e traduzido em palavras por Duras. O leitor do século XX, interessado também na sétima arte, é capaz de reconhecer termos como “*champ de caméra*”⁴¹⁵, ou ainda a frase “*La caméra balaie*”⁴¹⁶. Inclusive, as palavras “*image*”⁴¹⁷ e “*caméra*”⁴¹⁸, além das inúmeras aparições do verbo “*regarder*”⁴¹⁹ chamam particularmente a atenção do leitor-espectador, pois demonstram uma íntima relação com a linguagem do roteiro cinematográfico e com a linguagem cinematográfica propriamente dita.

Ademais, *L’Amant de la Chine du Nord* é repleto de frases curtas, o que possibilita os leitores-espectadores acessar as imagens propostas pelo romance. Aliás, tais frases curtas, facilmente traduzíveis para a linguagem cinematográfica, poderiam equivaler a rápidos planos de um filme. Por exemplo, no trecho “[...] *L’enfant ouvre le portail. Le referme. Traverse la cour vide. Entre dans la maison de fonction* [...]”⁴²⁰ (DURAS, 1991, p. 22), noto uma sequência de quatro frases curtas, sendo que cada uma delas, conforme a leitura aqui proposta, poderia corresponder a um breve plano cinematográfico. Igualmente, no trecho a seguir, cada frase poderia equiparar-se ao plano de um filme, sendo que o ponto final da gramática normativa equivaleria à transição de um plano para outro da gramática do cinema: “[...] *Il la regarde. Ils se regardent. Se sourient. Il s’approche* [...]”⁴²¹ (DURAS, 1991, p. 36).

O primeiro plano significou uma grande descoberta para a evolução da linguagem cinematográfica, pois possibilitou observar de perto, e de forma detalhada, sobretudo os rostos das pessoas, o que era inviável antes da invenção do cinematógrafo. Inclusive, em *L’Amant de la Chine du Nord*, do ponto de vista da linguagem cinematográfica, primeiros planos proliferam, quando percebemos o enfoque de determinado objeto ou de determinada parte do corpo de

⁴¹⁴ “[...] A câmera varre [...]”.

⁴¹⁵ “campo de câmera”.

⁴¹⁶ “A câmera varre”.

⁴¹⁷ “imagem”.

⁴¹⁸ “câmera”.

⁴¹⁹ “olhar”.

⁴²⁰ “[...] A criança abre o portão. Fecha-o. Atravessa o pátio vazio. Entra na casa funcional [...]”.

⁴²¹ “[...] Ele olha para ela. Eles olham um para o outro. Eles sorriem um para o outro. Ele se aproxima”.

algum personagem, mediante enquadramentos mutiladores. Nesse sentido, o primeiro plano “[...] faz uma espécie de paisagem expressiva” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 241) do(s) elemento(s) focalizado(s).

Na seguinte passagem, um enquadramento mais aproximado poderia traduzir cinematograficamente a cena de amor entre o amante chinês e a criança: “[...] *Sa main caresse le visage de l’enfant, les lèvres, les yeux fermés [...]*”⁴²², a fim de que os leitores-espectadores possam enxergar a cena de maneira mais detalhada. Por meio do texto, a autora constrói o equivalente a um primeiro plano, a fim de que tal imagem chegue de forma mais singularizada ao leitor-espectador.

No trecho “[...] *Lui aussi a refermé ses yeux quand il a caressé ses yeux à elle, ses lèvres. La main quitte le visage, descend le long du corps. Quelquefois elle s’arrête, effrayée. Puis elle se retire [...]*”⁴²³ (DURAS, 1991, p. 48), a autora constrói imagens equivalentes a uma panorâmica, mediante a descrição dos movimentos dos personagens. A câmera poderia acompanhar os movimentos das mãos do personagem masculino. Então, a câmera acompanharia os movimentos do chinês, destacando, em um enquadramento mais fechado, cada movimento dele: as carícias nos olhos da protagonista, a mão que deixa o rosto e desce ao longo do corpo, e o instante em que a mão, atemorizada, para. Dessa forma, fica ilustrado como a linguagem cinematográfica se manifesta no texto literário de Marguerite Duras.

Já a frase “[...] *Il y a un peu de peur dans sa main qui tremble [...]*”⁴²⁴ (DURAS, 1991, p. 36) poderia ser traduzida cinematograficamente mediante um plano-detalhe, a fim de revelar o tremor da mão do personagem e, conseqüentemente, a insegurança dele. Ademais, o trecho: “[...] *Il se retourne vers elle. Son sourire tremble [...]*”⁴²⁵ (DURAS, 1991, p. 74) poderia ser traduzido por meio do primeiro plano sobre o rosto do personagem para que o espectador perceba o sorriso trêmulo do chinês. Nos dois exemplos mencionados, percebe-se que o plano-detalhe e o primeiro plano configuram uma possibilidade de interpretar o texto literário pelo viés da linguagem cinematográfica.

No fragmento abaixo, sugerimos que a câmera tanto poderia estar parada, permitindo que o movimento interno da cena provenha do deslocamento da criança, que caminha

⁴²² “[...] A mão dele acaricia o rosto da criança, os lábios, com os olhos fechados”.

⁴²³ “[...] Ele também fechou os olhos quando ele acariciou os olhos dela, os lábios dela. A mão abandona o rosto, desce ao longo do corpo. Às vezes ela para, amedrontada. Depois ela se retira [...]”.

⁴²⁴ “[...] Há um pouco de medo em sua mão que treme [...]”.

⁴²⁵ “[...] Ele se vira para ela. Seu sorriso treme [...]”.

lentamente na rua Lyautey, quanto poderia acompanhá-la em um lento *travelling*. Quando a protagonista observa a rua vazia, a cena é construída como se o olhar do leitor-espectador se acomodasse ao olhar dela. Em outras palavras, o olhar da protagonista passa a equivaler a uma câmera subjetiva que capta imagens e sons da rua. Dessa forma, enquanto leitores-espectadores, temos acesso à cena, ou seja, à visão da rua vazia, mediante o olhar da personagem principal – *“L’enfant marche rue Lyautey. Lentement. La rue est vide. Elle arrive devant le lycée. Elle s’arrête. Regarde la rue vide. Tous les lycéens sont rentrés en classe. Il n’y a plus d’enfants dehors. On entend le bruit d’autres récréations qui se passent dans une cour intérieure”*⁴²⁶. (DURAS, 1991, p. 97, grifos meus).

A propósito de uma possível equivalência entre a câmera e o foco narrativo, é importante notar que “*on*”⁴²⁷ aparece inúmeras vezes ao longo de *L’Amant de la Chine du Nord*. Nos seguintes excertos “[...] *On la perd de vue. On reste dans la cour vide [...]*”⁴²⁸ (DURAS, 1991, p. 22) e “[...] *On voit les deux enfants qui regardent ensemble ce même ciel. Et puis on les voit séparément le regarder [...]*”⁴²⁹ (DURAS, 1991, p. 32, grifos meus), entendo que o pronome “*on*” corresponde à câmera, que conduz o olhar do leitor-espectador, convidando-o a observar a cena. Assim sendo, os olhos do leitor-espectador seriam conduzidos por uma câmera imaginária, sugerida pela presença recorrente do pronome. No texto, isso é feito pelo foco narrativo em primeira pessoa, que abrange a narradora assim como os leitores-espectadores.

Na passagem “[...] *La jeune fille s’arrête. Elle écoute. On la voit qui écoute. Elle a tourné la tête dans la direction de la musique et elle a fermé les yeux. Le regard aveuglé est fixe [...]*”⁴³⁰ (DURAS, 1991, p. 20), o foco narrativo nos descreve o que a câmera mostraria. Assim, a autora convida os leitores-espectadores a seguir a personagem principal como, no cinema, uma câmera faria. Em um plano mais aproximado, a câmera poderia estar fixa para registrar o momento em que a protagonista para e escuta. Em seguida, ela vira a cabeça na direção da música e fecha os olhos. Assim, trata-se da forma como as imagens das ações da

⁴²⁶ “*A criança caminha na rua Lyautey. Lentamente. A rua está vazia. Ela chega na frente da escola. Ela para. Olha para a rua vazia. Todos os alunos voltaram para a aula. Não há mais crianças lá fora. Pode-se ouvir o barulho de outros recreios ocorrendo em um pátio interno*”.

⁴²⁷ Em francês, “*on*” é um pronome sujeito que pode corresponder, em português, tanto a “a gente” quanto ao sujeito indeterminado.

⁴²⁸ “[...] Perdemos-a de vista. Permanecemos no pátio vazio”.

⁴²⁹ “[...] Vemos as duas crianças que observam juntas este mesmo céu. E depois as vemos observá-lo separadamente [...]”.

⁴³⁰ “[...] A garota para. Ela escuta. Nós a vemos escutando. Ela virou a cabeça na direção da música e ela fechou os olhos. O olhar cego está fixo [...]”.

protagonista são elaboradas por meio da câmera e do foco narrativo a depender do suporte: literatura ou cinema.

Diante do exposto, ao longo de *L'Amant de la Chine du Nord*, M.D. convida, o tempo todo, o leitor-espectador a mergulhar em uma narrativa que remete não apenas ao mundo da literatura, mas também ao universo da sétima arte. Em virtude de trazer características próprias do roteiro e da linguagem cinematográfica, mesclando-se com as do romance, *L'Amant de la Chine du Nord* propõe uma profunda renovação dos gêneros artísticos, resultando aqui *no que chamaremos de roteiro-romanesco*, justamente pela mescla entre características tanto do roteiro quanto do romance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Artista anfíbia e polivalente, Marguerite Duras iniciou a sua carreira com *Les Impudents* [Os Insolentes] (1943) e concluiu declarando *C'est tout* [É tudo] (1995), cujo título vaticinava o fim tanto de sua trajetória artística quanto de sua própria existência, ocorrida seis meses após a publicação dessa obra. Ao longo de pouco mais de meio século de produção, Marguerite Duras experimentou não apenas artes distintas, tais como literatura, cinema e teatro, mas também gêneros diversos, tais como romances, roteiros cinematográficos e peças de teatro, além de entrevistas e textos críticos. Sendo assim, Duras não deixou de transmitir, em cada um dos domínios artísticos e gêneros discursivos por ela trabalhados, o *savoir-faire*⁴³¹ adquirido em seu permanente e incansável trânsito interartes, o que proporcionou uma obra monumental e diversificada.

Ao alternar entre a câmera e a máquina de escrever, entre a tela e o papel, M.D. questionava, constante e infatigavelmente, as fronteiras entre as artes e os gêneros, possibilitando a criação de uma obra de caráter investigativo e experimental. Ademais, por ser uma artista plurivalente, da segunda metade do século XX, M.D. se inspira muito na exploração dos recursos próprios da sétima arte para compor uma obra literária transgressora e dificilmente classificável.

Se, por um lado, a literatura inspirou significativamente o cinema em seus primórdios, auxiliando-o a elevar-se à categoria de arte, por outro, a arte plurissecular, portadora de grande prestígio, também passará a ser influenciada pela arte nascente. À medida que o cinema se firmou e se autonomizou enquanto arte, elaborando uma linguagem específica, por meio da utilização dos enquadramentos, das angulações e dos movimentos de câmera, passará a influenciar decisivamente as suas irmãs mais velhas, notadamente a literatura.

Ao longo da primeira parte da tese, foi possível constatar que os roteiros cinematográficos *Hiroshima Mon Amour* e *Le Camion* são atravessados por influências da literatura. Nessa perspectiva, a linguagem poética marca profundamente a escritura durassiana, ainda que sejam textos destinados à sétima arte. Além disso, percebo o quanto tais roteiros divergem dos roteiros cinematográficos tradicionais, cujo único propósito é a transposição para a tela.

⁴³¹ “know-how”.

No caso de *Hiroshima Mon Amour*, como o suporte da poesia é a imagem mental, Marguerite Duras e Alain Resnais procuraram despertar nos leitores-espectadores a produção de imagens mentais durante a fruição do filme e mesmo depois. Tanto em *Hiroshima Mon Amour* quanto em *Le Camion*, o espectador é instigado a fabricar as suas próprias imagens que se sobrepõem às projetadas na tela.

Em *Hiroshima Mon Amour*, a palavra não está a serviço da imagem, nem a imagem a serviço da palavra: ambas estabelecem uma relação de complementaridade, não de subordinação. Além disso, ler o livro e assistir ao filme permitem diferentes experiências estéticas que não competem entre si, mas se complementam. Considero que, pela profusão de traços literários encontrados no roteiro *Hiroshima Mon Amour*, pode-se afirmar que se trata de um texto não meramente redutível à função de ser transposto para a tela, mas adquire papéis outros cuja análise passa necessariamente pela literatura.

Já em *Le Camion*, as palavras estão hierarquicamente acima das imagens. O fato de M.D. ter escolhido ler o roteiro em vez de encenar a história corrobora a sua ideia de que a palavra traz imagens infinitas (DURAS; PORTE, 1977, p. 75). Inversamente, em *Hiroshima Mon Amour*, as palavras e as imagens estão em pé de igualdade. Esse reequilíbrio é provavelmente o resultado de sua colaboração com Alain Resnais que tem uma propensão comprovada pela imagem cinematográfica.

Como o roteiro de *Hiroshima Mon Amour* ocorre em um horizonte de interseção entre literatura e cinema, pode-se pensar em um gênero discursivo fluido. De fato, segundo Todorov (1980, p. 46), um novo gênero é sempre a transformação de um ou mais gêneros antigos, por inversão, por deslocamento ou por combinação. No caso da tese aqui proposta, entendo que se trata de um texto fluido, permeado de aspectos literários, justificados tais aspectos pela própria origem artística de M.D.

Enfim, *Hiroshima Mon Amour* apresenta, a um só tempo, uma linguagem meticulosa e ambígua, que remete os leitores-espectadores ao alto nível poético da linguagem, e a características do discurso cinematográfico propriamente dito, engendrando uma obra original, que chamo aqui *roteiro cine-poético*.

O roteiro cinematográfico *Le Camion* tampouco existe como um texto funcional, a ser transposto para a tela, cujo possível destino seja o de naufragar no mar do esquecimento, onde se encontram os roteiros cinematográficos tradicionais. Ao contrário disso, por apresentar características próprias da linguagem poética, como o uso de rimas e repetições, o roteiro de *Le*

Camion revela um forte parentesco com a literatura, mais precisamente, com a linguagem poética.

O filme *Le Camion* tem um final aberto. Provavelmente, a senhora do caminhão seguirá buscando ouvintes para as narrativas dela, enquanto o caminhão continuará avançando, assim como a própria escritura: “incansavelmente”. M.D. resolve terminar o filme não porque ele tenha realmente acabado. A cine-escritora afirma que o filme poderia continuar, mas o público não suportaria uma “[...] *parole aussi nue* [...]”⁴³² (DURAS; PORTE, 1977, p. 104), exatamente pelo fato de que, para Duras, a palavra tinha prevalência sobre a imagem.

Ao longo da primeira parte da tese, meu objetivo foi demonstrar que o roteiro cinematográfico *Le Camion* vai muito além de um roteiro cinematográfico tradicional. Para isso, recorro à teoria da recepção de Iser (2012), uma vez que pude constatar as inúmeras lacunas, desencadeadas pela opção da leitura do roteiro em vez da representação do mesmo, como elementos constitutivos da obra. Assim, para além das imagens que efetivamente aparecem na tela, o leitor-espectador precisa elaborar suas próprias imagens mentais, ativadas a partir da leitura do roteiro.

A título de ilustração, posso mencionar a sugestão das personagens em vez da imposição destas, sendo que a mesma lógica pode ser estendida às histórias contadas pela senhora do caminhão. O leitor-espectador é convidado a (re)elaborar, também, o próprio mundo em que se insere, no que diz respeito à questão da destruição, proposta tanto pela senhora de Yvelines quanto por Marguerite Duras, como a única solução política possível.

Além disso, estabeleço uma ponte entre a obra em análise e os conceitos de dialogismo e de polifonia, de Bakhtin. Conforme o pensador russo, a linguagem é dialógica em sua própria natureza. Há um deslizamento entre o “*je*”⁴³³ e o “*elle*”⁴³⁴, referentes à senhora do caminhão, e o “*vous*”⁴³⁵ e o “*il*”⁴³⁶, referentes ao motorista do caminhão. A comunicação, na realidade, estabelece-se entre os dois leitores da obra, Marguerite Duras e Gérard Depardieu, duplos dos personagens imaginários.

⁴³² “[...] palavra tão nua [...]”.

⁴³³ “eu”.

⁴³⁴ “ela”.

⁴³⁵ O senhor, a senhora, ou ainda, vocês.

⁴³⁶ “ele”.

Procuro demonstrar, também, a presença das múltiplas vozes existentes na fala da protagonista, por exemplo, quando ela partilha opiniões de Marguerite Duras, confunde-se com a Francesa de *Hiroshima Mon Amour*, ou emite, sobre diferentes assuntos, opiniões diversas. Além disso, o efeito de polifonia no texto se faz sentir por meio da linguagem poética que perpassa todo o roteiro cinematográfico, conforme procuro exemplificar, mediante os excertos escolhidos. Com base na interpretação de Barros (2007) da obra de Bakhtin, a linguagem poética produz “efeitos de polifonia”, à medida que o texto apresenta uma heterogeneidade de vozes. Assim, embora haja apenas duas personagens efetivamente presentes na narrativa, a senhora de Yvelines e o motorista do caminhão, constato as várias vozes presentes na obra.

Ademais, a subjetiva indireta livre, apontada por Pasolini (1982) como característica do cinema de poesia, subsiste como potencialidade em *Le Camion*. Ao leitor-espectador, cumpre imaginar como a subjetiva indireta livre pode manifestar-se concretamente na obra fílmica que ele mesmo está livre para criar mediante os recursos da sua imaginação.

À luz dessas perspectivas teóricas, portanto, entendo o roteiro *Le Camion* como um gênero discursivo distinto do roteiro cinematográfico tradicional, visto que o roteiro *Le Camion* reúne tanto elementos deste, como as didascálias, quanto enseja o poético, revelando inegáveis afinidades com a literatura. Retomando a definição de Todorov (1980, p. 46), segundo a qual um novo gênero provém da transmutação de um ou vários gêneros antigos, seja por inversão, seja por deslocamento ou por combinação, considero que *Le Camion* pode ser considerado um gênero discursivo fluido. Isso ocorre devido à mistura de elementos característicos tanto do roteiro cinematográfico tradicional, como as didascálias, quanto elementos característicos da linguagem poética. Então, assim como no caso de *Hiroshima Mon Amour*, chamarei este gênero fluido de *roteiro cine-poético*.

Hiroshima mon amour e *Le Camion* estimulam a capacidade intelectual e imaginativa do leitor-espectador, pois ele deve preencher as lacunas presentes em ambas as obras. Desta forma, mediante o uso da linguagem poética, o filme e o roteiro contribuem ainda mais para fazer sentir e compreender o drama dos personagens.

A partir da segunda metade do século XX, o cinema passou a influenciar decisivamente a literatura, proporcionando a criação de textos originais e repletos de características da linguagem cinematográfica. Marguerite Duras é uma autora que produziu uma obra exemplar nesse sentido, promovendo um intercâmbio frutífero entre cinema e literatura.

Se Marguerite Duras (1980, p. 76) afirmou que os seus filmes possuem a tendência de serem cada vez mais escritos, chegando a concluir que são livros, a sua obra literária também é profundamente influenciada pelas suas experiências cinematográficas. Isto posto, da mesma forma que o texto cinematográfico tem um papel preponderante em seus filmes, os textos literários de M.D. também estão permeados por influências cinematográficas.

Levando-se em consideração que *L'Amant de la Chine du Nord* é uma reescrita de *L'Amant* que, por sua vez, é uma reescrita de *Un Barrage contre le Pacifique*, deduz-se que um mesmo tema perseguiu M.D. durante toda a carreira dela. É uma história que já existe desde a publicação da sua primeira obra de maior relevância no mundo da literatura: *Un Barrage contre le Pacifique*. Em idade madura, Duras publica o romance de 1984, e, em 1991, ela chega à radicalidade de *L'Amant de la Chine du Nord*, obra que se encontra entre o papel e a tela, entre o romance e o roteiro cinematográfico, entre a literatura e o cinema.

Assim sendo, M.D. conta a mesma história, mas, a cada vez, ela o faz sob diferentes perspectivas. Ora, no ano da publicação de *Un Barrage*, Duras tinha 36 anos; no ano da publicação de *L'Amant*, a autora tinha setenta anos; e, no ano da publicação de *L'Amant de la Chine du Nord*, ela já tinha setenta e sete anos. Portanto, para M.D., não se tratava somente de abordar a mesma temática, mas de reescrevê-la, cada vez, com um novo olhar, acrescentando, inclusive, o *background* adquirido em outros domínios artísticos.

M.D. cria justamente uma circularidade em que se inscreve a narrativa presente desde *Un Barrage contre le Pacifique*, passando por *L'Amant*, até chegar em *L'Amant de la Chine du Nord*. Em *Un Barrage*, há a presença forte do cinema, que ficará ainda mais marcante em *L'Amant* e em *L'Amant de la Chine du Nord*, por meio de um efeito bumerangue: um livro traduzido para a linguagem cinematográfica, resulta em outro livro, incorporando ainda mais tanto as questões relativas ao vocabulário específico do cinema quanto à linguagem cinematográfica propriamente dita.

É possível perceber uma certa propensão de Duras pelo cinema, antes mesmo de ter passado efetivamente a realizar filmes. Se, na primeira parte de *Un barrage*, o cinema já aparece enquanto espaço e metáfora, na segunda parte, ele ficará ainda mais evidenciado, o que mostra como M.D. já se preocupava com a presença da sétima arte em uma das suas primeiras obras. Em *Un Barrage*, aparecem inúmeras palavras que fazem parte do vocabulário cinematográfico,

tais como “*cinéma*”⁴³⁷, “*film*”⁴³⁸, “*écran*”⁴³⁹, “*séance*”⁴⁴⁰, “*image*”⁴⁴¹, “*spectateur*”⁴⁴², entre outras. Na primeira parte do romance, tal vocabulário aparece de forma mais tímida e, na segunda parte, de maneira mais ostensiva. Assim sendo, noto uma intensificação da presença do vocabulário cinematográfico na segunda parte com relação à primeira.

O cinema assume um papel muito importante para os personagens de *Un Barrage*. A mãe trabalhava como pianista no *Eden-Cinéma* para complementar o magro salário de professora primária. Além disso, foi no mesmo cinema que a mãe encontrou um amor platônico. Durante a sua estadia na cidade, a atividade principal de Suzanne era ir ao cinema. O Sr. Jo prometia para Suzanne que, após o casamento, eles iriam todos os dias ao cinema. É também no cinema que Joseph encontra a mulher que vai libertá-lo definitivamente de todas as amarras que o mantinham na planície. Já para Carmen, a dona do *Hôtel Central*, o cinema é um lugar mágico, por meio do qual os adolescentes são introduzidos no universo do amor e do erotismo. Portanto, para os personagens, o cinema possibilita a imaginação alçar voo, interferindo decisivamente no destino deles.

Percebo o quanto o cinema se torna presente não apenas quanto ao número de aparições do vocabulário relativo à sétima arte, mas também quanto à linguagem cinematográfica utilizada no texto literário nas descrições feitas por Suzanne e Joseph de cenas de filmes que eles assistiram no cinema. Os personagens passam a utilizar, cada vez mais, palavras relativas ao universo cinematográfico, tais como “*écran*”⁴⁴³, “*séance*”⁴⁴⁴, “*image*”⁴⁴⁵, “*cinéma*”⁴⁴⁶, “*spectateur*”⁴⁴⁷, entre outras. Ou seja, a presença do cinema no texto literário é tão forte a ponto de haver descrições dos filmes. Além disso, os personagens lançam mão desses termos em seus diálogos.

⁴³⁷ “cinema”.

⁴³⁸ “filme”.

⁴³⁹ “tela”.

⁴⁴⁰ “sessão”.

⁴⁴¹ “imagem”.

⁴⁴² “espectador”.

⁴⁴³ “tela”.

⁴⁴⁴ “sessão”.

⁴⁴⁵ “imagem”.

⁴⁴⁶ “cinema”.

⁴⁴⁷ “espectador”.

Deste modo, mesmo sendo uma das primeiras obras de Duras, já é possível encontrar em *Un Barrage* várias características da linguagem cinematográfica. Tais características ficarão ainda mais evidenciadas nos romances escritos posteriormente, quais sejam *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*, que narram basicamente a mesma história, porém sob diferentes perspectivas.

No capítulo dois da segunda parte da tese, procuro evidenciar como algumas características específicas da linguagem cinematográfica se manifestam em *L'Amant*. Embora *L'Amant* seja um romance autobiográfico, é possível perceber, em sua tessitura, a coalescência entre cinema e literatura, por intermédio de uma linguagem visual e do recurso a movimentos de câmera e enquadramentos.

Assim como em *Un Barrage*, em *L'Amant*, foi possível constatar a presença constante do vocabulário atinente ao cinema. No romance de 1984, as afinidades com o cinema saltam aos olhos desde a concepção da obra, uma vez que o filme é a justaposição de fotogramas (24 por segundo), a fim de dar a impressão de movimento. Além disso, o parentesco com o cinema torna-se evidente por conta da própria concepção da obra, que consiste em comentar uma fotografia ausente, bem como um álbum de fotografias de família, revelando o impacto da linguagem cinematográfica na obra literária da própria autora.

Ademais, a linguagem cinematográfica aparece em *L'Amant* não apenas pela ausência da fotografia ou pela presença das demais fotografias da família, mas também pelo fato de que M.D. desejava fazer um filme a partir de *L'Amant*, em que a autora leria o seu próprio romance. Contudo, isso não era possível porque *L'Amant* possuía um número maior de páginas comparativamente ao dos roteiros cinematográficos de *Le Camion* e dos quatro textos correspondentes aos curtas-metragens de 1979, os quais, por serem mais curtos, foram passíveis de serem lidos. Afinal, se, no caso de *Le Camion*, os espectadores não suportariam duas horas “[...] *d'une parole aussi nue* [...]”⁴⁴⁸, a leitura de *L'Amant*, até mesmo pela sua extensão, tornar-se-ia inviável.

Em *L'Amant de la Chine du Nord*, o leitor-espectador pode sentir a presença constante da câmera durante toda a narrativa. Se, num primeiro momento, a obra de 1991 é apresentada como romanesca pela própria autora, revelará, num segundo momento, afinidades explícitas com o roteiro cinematográfico e com a linguagem cinematográfica propriamente dita. Dessa

⁴⁴⁸ “[...] de uma palavra tão nua [...]”.

forma, o leitor-espectador deverá construir, por meio de um esforço intelecto-imaginativo, o filme sugerido pela leitura de *L'Amant de la Chine du Nord*.

Neste sentido, talvez em razão de ter sido uma das últimas obras da cine-escritora francesa, *L'Amant de la Chine du Nord*, por meio da mistura de características do romance, do roteiro e da linguagem cinematográfica, pode ser *considerado um roteiro romanesco*, permitindo ao fruidor uma dupla e enriquecedora experiência estética: a um só tempo a leitura de um romance e a visualização de um filme possível que cabe a ele imaginar. O fruidor é conduzido a se tornar o *espectador adulto*, idealizado por Marguerite Duras, que vai ao cinema não para evadir-se dos seus problemas cotidianos, mas sim para produzir e criar as suas próprias imagens cinematográficas a partir das imagens sugeridas pela leitura de uma obra literária desafiadora.

Por meio das obras analisadas na primeira e na segunda parte da presente tese, foi possível constatar que Duras renovou profundamente tanto a forma de escrever roteiros cinematográficos, pelas influências da literatura, quanto a maneira de escrever romances, pela sua bagagem cinematográfica. Assim, na primeira parte, analiso dois roteiros cinematográficos e busco identificar neles as influências da literatura. Já na segunda parte, analiso três romances e procuro identificar neles as influências do vocabulário concernente ao cinema e da linguagem cinematográfica. Ao longo das análises, foi possível constatar que Duras inovou tanto o seu fazer literário quanto o seu fazer cinematográfico exatamente porque soube mesclar as influências de ambos os campos artísticos, operando modificações na forma de escrever roteiros cinematográficos, assim como na forma de escrever romances.

REFERÊNCIAS

Obras de Marguerite Duras

- DURAS, Marguerite. *C'est tout*. Paris: P.O.L., 1995.
- DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993.
- DURAS, Marguerite. *Hiroshima Mon Amour*. Paris: Gallimard, 1960.
- DURAS, Marguerite. *L'Amant de la Chine du Nord*. Paris: Gallimard, 1991.
- DURAS, Marguerite. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.
- DURAS, Marguerite. *L'Éden Cinéma*. Barcelone: Mercure de France, 2014.
- DURAS, Marguerite. *La Couleur des mots*. Paris: Éditions Benoît Jacob, 2001.
- DURAS, Marguerite. *La douleur*. Barcelone: Folio, 1985.
- DURAS, Marguerite. *La Maladie de la Mort*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982.
- DURAS, Marguerite. *La vie tranquille*. Paris: Gallimard, 1944.
- DURAS, Marguerite. *Le Camion*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977.
- DURAS, Marguerite. *Le Navire Night, Césarée, Les mains négatives, Aurélia Steiner (Vancouver), Aurélia Steiner (Melbourne), Aurélia Steiner (Paris)*. Paris: Folio, 1986.
- DURAS, Marguerite. *Les impudents*. Paris: Gallimard, 1992.
- DURAS, Marguerite. *Les yeux verts*. Paris: Les Éditions de l'Étoile, 1987.
- DURAS, Marguerite. *Outside suivi de Le monde extérieur*. Italie: Folio, 2014.
- DURAS, Marguerite. *Un Barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard, 1950.
- DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. *Les Parleuses*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.
- DURAS, Marguerite; GODARD, Jean-Luc. *Dialogues*. Île-de-France: Post-Éditions, 2014.
- DURAS, Marguerite; PORTE, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977.

Fortuna crítica

- BORGOMANO, Madeleine. *L'écriture filmique de Marguerite Duras*. Paris: Éditions Albatros, 1985.

BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. *Gramática do cinema*. Lisboa : Edições Texto & Grafia, 2011.

BORGOMANO, Madeleine. *Marguerite Duras: de la forme au sens*. Paris: L'Hamarttan, 2010.

BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. Tradução de Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo, Perspectiva, 2006.

LEBELLEY, Frédérique. *Uma vida por escrito: biografia de Marguerite Duras*. Tradução de Uéilton de Oliveira e Vilma de Katinszky. São Paulo: Página Aberta, 1994.

MARITCHIK, Youlia. *Les formes hybrides de l'écriture dans le roman contemporain: le verbal et le visuel dans les oeuvres de M. Duras*. 2007. 212 f. Tese (Doutorado em Línguas e Literaturas Francesas) – École Doctorale: “Pratiques et Théories du Sens”, Université Paris VIII, Vincennes, 2007. Disponível em: http://1.static.e-corpus.org/download/notice_file/849559/MaritchilThese.pdf. Acesso em: 1º abr. 2014.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Flávio Pinto Vieira e Teresinha Alves Pereira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

MCSILL, James; SCHUCK, André. *Cinema: roteiro*. São Paulo: DVS, 2016.

PAGÈS-PINDON, Joëlle. Les amants de Nevers dans *Hiroshima Mon Amour*: passion et compassion. *Thélème – Revista Complutense de Estudios Franceses*, p. 71-78, 2007. Disponível em: <http://file:///C:/Users/HP/Downloads/34335-34351-1-PB.PDF>. Acesso em: 14 nov. 2016.

PARAISO, Andréa Correa. *Marguerite Duras e os possíveis da escritura: a incansável busca*. São Paulo: Unesp, 2002.

SANTOS, Maria Angélica Amâncio. *Roteiros literários de cinema: gêneros e mídias em Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras*. 2015. 328f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-9VFGYS/tese_3.pdf?sequence=1. Acesso em: 10 nov. 2016.

Referencial teórico-bibliográfico

ANDRÉA, Yann. *M.D.* Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

ANTELME, Robert. *L'espèce humaine*. Paris: Gallimard, 1957.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 5. ed. São Paulo: Papirus, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. *In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto. Diálogos com Bakhtin*. 4. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2007.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- BUÑUEL, Luis. Cinema de poesia. *In: XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 333-337.
- CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. Tradução de Bernardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CLÉDER, Jean. *Cinéma Invisible: L'Amant* de Marguerite Duras. Nantes: Éditions Nouvelles Cécile Défaud, 2014.
- CLÉDER, Jean. *Entre littérature et cinéma: les affinités électives*. Paris: Armand Colin, 2012.
- CLÉDER, Jean. *Marguerite Duras: le cinéma*. Paris: Lettres Modernes Minard, 2014.
- CLÉDER, Jean; JULLIER, Laurent. *Analyser une adaptation: du texte à l'écran*. Barcelone: Champs Arts: 2017.
- CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Tours: Éditions Nathan, 1993.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano Editora, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Tradução de José Marcos Macedo. Palestra de 1987. Edição Brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999. Disponível em: <http://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/gilles-deleuze-o-ato-de-criao.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pensar debruçado*. Tradução de Vanessa Brito. Lisboa: KKYM, 2015.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.
- DURAS, Marguerite; GODARD, Jean-Luc. *Dialogues*. Île-de-France: Post-éditions, 2014.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. *In: XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 269-279.
- ISER, Wolfgang. *L'appel du texte: l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*. Tradução de Vincent Platini. Paris: Allia, 2012.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

LAGIER, Luc. *Hiroshima Mon Amour*. Paris: Cahiers du Cinéma/CNDP, 2007.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

MCSILL, James; SCHUCK, André. *Cinema: roteiro*. São Paulo: DVS, 2016.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

ONIMUS, Jean-Pierre. *Qu'est-ce que le poétique?* Normandie: Poesis, 2017.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O novo romance francês*. São Paulo: Buriti, 1966.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RILKE, Rainer Maria. *Lettres à un jeune poète*. Tradução de Claude Porcell. Paris: Flammarion, 1994.

RIO, João do. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Porto: Belo & Irmão, 1909.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. v. I. Tradução de Sônia Sales Gomes. São Paulo: Martins, 1963.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch, São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VANOYE, Francis; FREY, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Le cinéma: retenir l'essentiel*. Paris: Nathan, 2017.

Referências da Internet

ANDRADE, Paulo. "O cinema sem imagens". *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.I.], v. 8, p. 109-115, dez. 2001, ISSN 2317-2096. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1272/1339>. Acesso em: 25 jan. 2014.

ASTRUC, Alexandre. « Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo ». França. *L'Écran Français*, n. 144, p. 324-328, mar. 1948. Disponível em: http://fgimello.free.fr/documents/seminaire_astruc/camera_stylo-1948.pdf. Acesso em: 06 jun. 2018.

FERREIRA MARTINS, Ricardo André. “Cinema e literatura: algumas reflexões e considerações sobre o roteiro como gênero intersemiótico”. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 17, n. 1, p. 9-28, jul. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2012v17n1p9/22479>. Acesso em: 25 abr. 2015.

MÜLLER, Andréa Correa Paraiso. *L'amant de la Chine du Nord*, de Marguerite Duras: livro, filme, noite. *Criação & Crítica*, n. 16, p. 91-102, jun. 2016. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 11 jun. 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leila. “O Amante” foi o livro de maior sucesso. 1996. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/bio/bioduras.htm>. Acesso em: 03 jan. 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leila. “O Amante” foi o livro de maior sucesso. *Folha de São Paulo*, São Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/bio/bioduras.htm>. Acesso em: 03 jan. 2017.

VERMEESCH, Amélie. “Poétique du scénario”. *Poétique*, n. 138, 2/2004, p. 213-234. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-2-page-213.htm>. Acesso em: 13 nov. 2016.

Referências filmográficas

BERRI, Claude; BURRILL, Timothy; TRONEL Jacques (Produtores); ANNAUD, Jean-Jacques (Diretor). *L'Amant* [DVD]. França; Inglaterra; Vietnã: Burril Productions, Films A2 & Renn Productions, 1991.

BERRI, Claude; BURRILL, Timothy; TRONEL, Jacques (Prod.). *L'Amant*. Direção de Jean-Jacques Annaud. 1991. 115 min.

DAMIAANI, Simon; VALIO-CAVAGLIONE, André (Produtores); DURAS, Marguerite (Diretora). *India Song*. 1975. 120 min.

DAUMAN, Anatol; HALFON, Samy (Produtores). *Hiroshima Mon Amour*. Direção de Alain Resnais. 1959. 90 min.

DURAS, Marguerite (Produtora e Diretora). *Aurélia Steiner* (Melbourne) [DVD]. França, 1979.

DURAS, Marguerite (Produtora e Diretora). *Aurélia Steiner* (Vancouver) [DVD]. França, 1979.

DURAS, Marguerite (Produtora e Diretora). *Césarée* [DVD]. França, 1979.

DURAS, Marguerite (Produtora e Diretora). *Les Mains Négatives* [DVD]. França, 1979.

HALFON, Samy; DAUMAN, Anatole (Produtores); RESNAIS, Alain. (Diretor). *Hiroshima Mon Amour* [DVD]. França e Japão: Argos Films, Como Films, Daiei Studios & Pathé Entertainment, 1959.

LAURENTIIS, Dino De (Produtor); CLÉMENT, René. (Diretor). *Un Barrage contre le Pacifique* [DVD]. Estados Unidos; Itália: Columbia Pictures Corporation & Dino De Laurentiis Cinematografica, 1958. 103 min.

LAURENTIIS, Dino De. (Produtor); CLÉMENT, René. (Diretor). *Un Barrage contre le Pacifique* [DVD]. Estados Unidos e Itália: Columbia Pictures Corporation & Dino De Laurentiis Cinematografica, 1958.

LERIDON, Jean-Juc (Direção). *L'Entretien de Bernard Pivot avec Marguerite Duras*. 1984. 1h16m.

LÉVY, Raoul (Produtor); BROOK, Peter (Diretor). (1960). *Moderato Cantabile* [DVD]. Itália; França: Production Iena & Documento Films, 1960.

LÉVY, Raoul (Produtor); BROOK, Peter. (Diretor). *Moderato Cantabile* [DVD]. Itália e França: Production Iena & Documento Films, 1960.

PANSARD-BESSON, Robert; VIEILLE, Frederic (Produtores); DURAS, Marguerite (Diretora). *Les Enfants* [DVD]. França: Les Productions Berthemont, 1985.

PANSARD-BESSON, Robert; VIEILLE, Frederic (Produtores); DURAS, Marguerite (Diretora). *Les Enfants* [DVD]. França: Les Productions Berthemont, 1985.

PLOQUIN, Raoul (Produtor); DURAS, Marguerite; SEBAN, Paul (Diretores). *La Musica* [DVD]. França, 1967.

PLOQUIN, Raoul (Produtor); DURAS, Marguerite; SEBAN, Paul (Diretores). *La Musica*. França, 1967. 80 min.

PLOQUIN, Raoul (Produtor); DURAS, Marguerite; SEBAN, Paul (Diretores). *La Musica* [DVD]. França: Rauoul Ploquin, 1967.

APÊNDICE A – ENTRETIEN AVEC GENEVIEVE DUFOUR

ENTRETIEN TÉLÉPHONIQUE AVEC GENEVIÈVE DUFOUR

G.D.: Bonsoir.

M.P.: Bonsoir, madame Dufour.

G.D.: C'est l'étudiante brésilienne qui fait une thèse sur Marguerite Duras?

M.P.: Exactement.

G.D.: Oui. Comment est-ce que je peux vous aider?

M.P.: J'ai préparé quelques questions à propos de quelques films de Marguerite Duras que vous avez montés.

G.D.: Oui. Qu'est-ce que vous voudriez savoir?

M.P.: Comment pourriez-vous décrire le travail de Marguerite Duras avec l'équipe de tournage?

G.D.: Marguerite était toujours présente tous les jours des tournages. C'était elle qui décidait tout. C'était pareil pour le montage. Marguerite était une auteure avant tout. Donc, on travaillait ensemble et on échangeait des idées. Pareil avec d'autres monteurs, je suppose. Cet échange donnait le film à la fin. Marguerite était une personne très dense. Ce n'était pas quelqu'un qui purement et simplement faisait son film. Les films de Duras ne sont pas comme les films commerciaux où le monteur a juste à couper le début et la fin du plan. C'est une invention constante. Donc, dans les films de Marguerite, où on met le texte, la manière dont les plans sont organisés étaient des questions très pertinentes.

M.P.: En quoi consistait votre travail précisément?

G.D.: D'abord, j'étais souvent scripte sur les films de Marguerite. Dans le cas de *India Song* (1975), j'étais assistante monteuse. Marguerite Duras a pris la bande son de *India Song* et a fait des plans. Et, ensuite, on a pris la bande-son d'*India Song* et elle est allée tourner des plans. Nous avons donc monté des plans avec une bande son qui existait déjà, voilà, et puis on a monté les plans de... On a monté avec une bande-son qui existait déjà. Le film s'appelle *Son Nom de Venise dans Calcutta désert* (1976).

M.P.: Ah oui, bien sûr! *Son Nom de Venise dans Calcutta Désert* a la même bande sonore de *India Song*.

G.D.: Oui. C'est le mixage du film.

M.P.: Exactement. Ce qui change ce sont les images. D'ailleurs, dans *India Song*, il existe une désynchronisation systématique entre les sons et les images. Autrement dit, nous ne pouvons pas nécessairement associer les personnages qui apparaissent sur l'écran aux voix *off* que nous entendons. Quelle est votre opinion à ce sujet?

G.D.: En réalité, le personnage n'est pas quelqu'un qui entre en scène et puis se met à parler. Puisque ce sont les voix *off* tout le temps. Et, de temps en temps, on entend un texte qui correspond à un personnage qui est incarné dans l'écran.

M.P.: D'après vous, donc, les voix *off* de *India Song* correspondent aux personnages qui apparaissent sur l'écran?

G.D.: Oui. Puisque, à un certain moment, il y a le vice-consul qui parle avec Anne-Marie Stretter. On entend le jeune attaché qui parle avec Anne-Marie Stretter. Le Vice-consul qui parle avec le jeune attaché. On entend des dialogues qui font référence aux personnages qu'on peut voir évoluer sur l'écran. Mais ce sont les voix *off* tout le temps, les voix d'*India Song*.

M.P.: D'accord.

G.D.: Effectivement, ce n'est pas très clair. Il y a des voix qui parlent tout le temps du bal. Les voix qui se parlent et il y a, au milieu, dans les premières bobines, il y a deux voix qui parlent d'une histoire. Ensuite, on a le bal. Toute la séquence du bal d'*India Song* avec beaucoup de gens qui parlent comme ça sur le bal. Il y a deux ou trois voix prédominantes. Il y a des gens qui parlent et qui se répondent. Ce sont les personnages dont parle l'histoire. C'est-à-dire lorsque la voix de Delphine Seyrig demande: « – Vous ne vous ennuyez pas? Que faites-vous, le soir le dimanche? ». L'autre, le jeune attaché répond: « – je lis, je dors. Je ne sais pas très bien. ». Il y a donc des dialogues qui sont dans le bal. Nous ne pouvons pas dire de manière systématique: « – Ah, le jeune attaché est là. On va entendre parler le Jeune attaché. ». Non. Il y a une sorte de fugacité dans l'oeuvre cinématographique.

M.P.: Au tout début de *La Femme du Gange* (1974), en voix *off*, Marguerite Duras dit qu'il y a deux films: le film des images et le film des sons. Ils sont comme deux films dans un film. C'est-à-dire que, dans *La Femme du Gange*, Duras cherche également à dissocier les sons et les images. Ainsi, à la lumière de ça, je me suis demandée si, dans le cas de *India Song*, les dialogues que nous écoutons correspondent nécessairement aux personnages que nous voyons évoluer sur l'écran.

G.D.: Je pense que de telles voix correspondent en fait aux personnages dont on parle, dont tout le monde parle. Il y a toutes les voix qui parlent: Anne-Marie Stretter qui parle du vice-consul, le vice-consul qui parle du jeune attaché et le jeune attaché qui parle de Michael Richardson. Nous reconnaissons que ce sont des voix différentes. La voix de Delphine Seyrig, la voix de Michael Lonsdale. Il y a le vice-consul de France qui parle avec Anne-Marie Stretter. Il y a trois, quatre, cinq dialogues dispersés comme ça, qui ne correspondent pas forcément au moment où les personnages apparaissent sur l'écran, même s'il y a du son. Ce n'est pas synchrone.

M.P.: Avant de passer au cinéma, Marguerite Duras avait écrit beaucoup de livres. Elle avait donc une vaste expérience avec la littérature. Je voudrais savoir s'il était possible de sentir un tel bagage littéraire dans le travail collectif cinématographique avec Marguerite Duras?

G.D.: Oui, bien sûr! Elle était avant tout un écrivain. Et cet écrivain, à un moment donné, a décidé de faire des films en se servant d'ailleurs des choses qu'elle avait écrites auparavant. En

fait, la plupart des films de Marguerite Duras consistent initialement en des textes. Ce ne sont pas de scénarios originaux qui ont été conçus juste pour faire le film. Ce sont des textes. *India Song* est un texte. Tous. *Agatha* (1981). Ce sont en principe des textes. À la base, il y a le texte.

M.P.: Oui. En plus, Marguerite Duras fait de la lecture des textes en voix *off* une procédure systématique. Dans de nombreux films de Duras, on écoute, toujours en voix *off*, la lecture du texte accompagnant les images qui évoluent à l'écran. Je pense que cela contribue à ce que le spectateur développe une relation différente avec le film, car il dispose d'une grande liberté pour créer d'autres images, en plus des images présentées à l'écran.

G.D.: En principe, on a un texte. Ensuite, à partir de ce texte, on va mettre des images dessus. Alors, la question est: quelles images allons-nous choisir pour épouser avec le texte?

M.P.: Oui.

G.D.: Par exemple, les courts-métrages *Les Aurélia Steiner* (1979) sont des textes en principe. Puis Marguerite Duras a dit: ce texte-là on va le tourner sur la Seine. Cet autre on va le tourner là-bas, près de la mer du Nord, avec des pierres, le sable... Mais, c'est toujours une adéquation entre l'image et le texte.

M.P.: Oui. Tout d'abord, Marguerite Duras écrivait le texte pour après faire les images.

G.D.: - C'était un écrivain d'abord, Marguerite Duras. C'est donc à partir de ses livres que ses films ont été réalisés.

M.P.: Oui. Et, par exemple, le film *Dialogue de Rome* (1983) était une commande de la télévision italienne RAI, n'est-ce pas?

G.D.: C'était une commande que la RAI avait demandée à quatre femmes écrivains. Je sais que Susan Sontag a fait un film, mais je ne les ai pas vus les autres. C'étaient cinq femmes écrivains. Elles ont choisi une ville. Marguerite a choisi Rome. Elle a non seulement choisi Rome, mais elle a aussi écrit un texte. Donc, le texte a été écrit avant les tournages. Elle a écrit *Le Dialogue de Rome*. Ce texte on l'a enregistré. Ensuite, on est allé à Rome et on a tourné sur la Via Appia. Nous avons filmé les lieux à Rome que Marguerite Duras voulait. Ce texte, *Dialogue de Rome*, c'est un texte obsessionnel aussi...

M.P.: Elle reprend, dans *Le dialogue de Rome*, le thème des armées de Titus.

G.D.: Exactement. Il parle des armées de Titus. Il y a des plans sur la Via Appia. Le son de la Via Appia. Elle parle des armées de Titus.

M.P.: Oui.

G.D.: Et les armées de Titus font référence à Bérénice.

M.P.: Oui. Parce que, dans ses oeuvres, Marguerite Duras reprenait toujours ce qu'elle avait déjà travaillé. Elle avait l'habitude de travailler sur le même thème d'une manière nouvelle.

G.D.: Oui, elle l'a souvent fait, bien sûr. Elle l'a fait avec, par exemple, *Vera Baxter* (1977). *Vera Baxter* était initialement *Les plages de l'Atlantique* (1980). En principe, c'était un texte appelé *Fille d'Angleterre*. Ensuite, le texte s'appelait *Vera Baxter ou Les Plages de l'Atlantique*. *India Song* vient de *Lol V. Stein* et *Le Vice-Consul*.

M.P.: Oui. Au départ, ce sont des textes.

G.D.: Le personnage de Michael Richardson est né de *Lol V. Stein* et *Le Vice-Consul* du livre c'est le Vice-Consul du film. Et de cela est né *India Song*. Quant aux deux *Aurélia Steiner*, c'était un peu différent. Mais c'est vrai qu'elle avait souvent de telles obsessions à propos de sujets avec lesquels elle travaillait parce qu'elle a fait *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991).

M.P.: Pourriez-vous me parler un peu de votre relation personnelle avec Marguerite Duras?

G.D.: Moi, j'ai passé ma jeunesse avec elle. Donc, je peux dire que c'était assez merveilleux! Parce que j'ai connu Marguerite quand j'avais vingt ans et j'ai travaillé sur beaucoup de films à partir de *Jaune le Soleil* (1971). C'était assez merveilleux d'être avec elle, de vivre avec elle et de l'entendre. Pour elle, le texte était d'une grande importance. Au départ, c'était quand même un écrivain. On ne peut pas oublier l'écrit chez elle, n'est-ce pas!

M.P.: Effectivement, l'écriture était impérative pour Marguerite Duras. À un moment donné, je pense que c'est dans l'entretien concernant *Le Camion*, Marguerite Duras a déclaré que « seul le texte est porteur indéfini d'images ». Elle travaillait beaucoup avec les textes. En ce qui concerne les films de Duras, j'ai le sentiment que c'est comme si nous pouvions regarder le film les yeux fermés en écoutant le texte qu'elle était en train de lire. C'est une expérience très enrichissante! Le texte ne s'épuise pas.

G.D.: Parce que les textes sont si puissants qu'ils ne s'épuisent pas, effectivement. C'est un mot juste. Ils ne s'épuisent pas.

M.P.: Oui. C'est toujours le texte qui a une plus grande importance.

G.D.: Quel est le sujet de votre thèse?

M.P.: Je travaille avec le langage poétique chez Marguerite Duras. Je travaille avec les scénarios *Le Camion* et *Hiroshima Mon Amour* dans la première partie de la thèse, et, dans la deuxième partie, avec *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Ma thèse consiste précisément à faire ce va-et-vient entre littérature et cinéma dans l'oeuvre de Marguerite Duras. Il y a un livre intitulé *Le Cinéma Invisible* (2014). Il s'agit des discussions sur ce à quoi le film *L'Amant* devrait ressembler. Marguerite Duras lit quelques fragments de *L'Amant*. Et, en 1991, sort le film de Jean-Jacques Annaud qu'elle n'a d'ailleurs pas apprécié.

G.D.: Elle n'a certainement pas apprécié. À propos, c'est le moins qu'on puisse dire.

M.P.: En fait, c'est le moins que l'on puisse dire si on connaît un peu le cinéma de Marguerite Duras. Il est possible de percevoir que le film de Jean-Jacques Annaud est très différent de la

façon dont Marguerite Duras concevait le cinéma. En fait, Marguerite Duras a écrit *L'Amant de la Chine du Nord* précisément pour montrer comment le film de *L'Amant* pourrait être réalisé.

G.D.: Je me souviens qu'une fois, Marguerite Duras a tourné un film intitulé *Le Navire Night* (1979). Ensuite, il y avait des plans, des plans que nous avons élaborés et qui n'avaient pas été utilisés dans le montage. Ce n'était pas moi qui avait monté le film et Marguerite m'a dit: « – Ah, on va prendre les plans et faire un court-métrage ».

M.P.: *Les Mains Négatives* (1978)?

G.D.: Oui. D'une part, *Les Mains Négatives* et, d'autre part, *Césarée* (1979). Les deux films. Et c'est arrivé. Je l'ai regardé. Mais c'est le texte de *Césarée* sur la table de montage. Ça été le seul moment où j'ai vu Marguerite Duras écrire. Tout était le texte d'abord. C'était le texte qui importait pour elle.

M.P.: Oui. Peut-être pourrions-nous parler un peu à propos des échos dans l'oeuvre de Marguerite Duras? Les échos sont vraiment abondants dans son oeuvre. Par exemple, dans *L'Amant*, le personnage féminin Anne-Marie Stretter apparaît.

G.D.: Oui, bien sûr!

M.P.: Il y a toute une couture entre les personnages, les situations et les contextes. C'est pour comprendre un peu et avoir une idée globale afin de retrouver ces échos de l'oeuvre de Duras dans le processus de l'écriture de ma thèse.

G.D.: C'est vrai que Anne-Marie Stretter est présente dans *Un Barrage* et dans *L'Amant*, par exemple. Et les personnages, qui sont dans *Lol V. Stein*, sont aussi dans *Le Vice-Consul* et *India Song*. *L'Amant* revient cinquante ans plus tard lorsqu'elle écrit *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Donc, c'est une espèce de marmite, d'où elle a pu prendre une bonne partie de son oeuvre, de toute façon.

M.P.: Il s'avère que l'écriture de Marguerite Duras a beaucoup évolué au fil des années. Disons que, dans *Un Barrage*, Marguerite Duras est encore plus proche du roman classique. Ensuite, elle radicalisera ça complètement. Dans *L'Amant*, l'écriture est complètement différente. En ce qui concerne *L'Amant de la Chine du Nord*, il est également possible de percevoir les influences cinématographiques dans l'écriture du roman.

G.D.: Ah, ça je ne sais pas. Je l'ai lu il y a longtemps. Il ne fait pas partie de mes textes favoris, mais je le relirais.

M.P.: Oui. Parce que ce transit est très intéressant, ce va-et-vient que Marguerite Duras a fait entre littérature et cinéma.

G.D.: Oui.

M.P.: Et puis, ce que je trouve très intéressant, c'est que, comme vous l'avez souligné au début de l'entretien, le texte jouait un rôle central dans le travail cinématographique de Marguerite Duras. Comme vous l'avez dit vous-même, le texte était écrit avant d'être filmé.

G.D.: Oui.

M.P.: Mais, après, ils étaient publiés. En effet, au début de l'histoire du cinéma, l'idée selon laquelle la littérature était supérieure au cinéma était très courante. Par conséquent, le cinéma devait se plier à la littérature, car la littérature avait plusieurs siècles d'histoire, alors que le cinéma était un art nouveau, récent.

G.D.: Oui. Oui.

M.P.: Et quand Marguerite Duras donnait plus d'importance au texte (parce que c'était à partir de ses textes qu'elle avait écrits précédemment que ses films étaient tournés), elle mettait en valeur, d'une certaine manière, ces textes destinés au cinéma, car ils étaient publiés après. Alors, ces textes transitent entre littérature et cinéma. C'est un processus très intéressant de travail de Marguerite Duras, ce transit systématique entre littérature et cinéma.

G.D.: Oui, mais pas tous les textes. Par exemple, je peux vous dire que les deux *Aurélia Steiner* ont été écrits avant que nous les fassions. Lorsque nous étions dans le montage d'*Aurélia Steiner Vancouver*, les livres étaient en train d'être édités par les Éditions de Minuit. C'est-à-dire qu'il est certain que les textes avaient déjà été écrits. De cette façon, ce ne sont pas des textes qu'elle a écrits pour faire le film.

M.P.: Oui.

G.D.: Mais beaucoup étaient des livres, en principe. *India Song* était un livre avant qu'on fasse le film.

M.P.: Ok.

G.D.: Mais c'est intéressant ce que vous faites! Bien sûr! Ce va-et-vient entre la littérature et le cinéma. Tout à coup, on passe de l'un à l'autre. Et l'un permet l'existence de l'autre.

M.P.: Il est très intéressant le fait que Marguerite Duras ait vécu de 1914 à 1996, car elle a traversé presque tout le XX^e siècle. Et, dans ses oeuvres, elle incorporait des faits historiques qu'elle avait vécus. Elle incorporait tous les changements qui ont eu lieu au cours du XX^e siècle dans son travail.

G.D.: Oui, elle incorporait. En tout cas, elle a joué un rôle actif d'une manière ou d'une autre. Marguerite Duras était quelqu'un qui était entièrement dans son siècle. Ce n'était pas du tout quelqu'un qui... Par exemple, toutes les histoires de *L'Amant*, etc. Ce n'était pas du tout quelqu'un qui était nostalgique. Vous voyez ce que je veux dire?

M.D.: Oui.

G.D.: Elle était complètement dans le présent, Marguerite.

M.P.: Oui. Je dis ça parce que Marguerite Duras a parlé de nombreux thèmes différents, tels que les camps de concentration, la Seconde Guerre Mondiale, l'amour, les histoires des Indes, de l'Indochine.

G.D.: Les histoires des Indes et de l'Indochine sont un peu son affaire, c'est son histoire. Puisque Anne Marie Stretter (tout ce qui concerne Anne-Marie Stretter) c'est un personnage. Tout ce qui concerne Anne-Marie Stretter c'est quelqu'un qui, un jour, est venu et qui lui a dit: « – donc, c'était ma grand-mère ou je ne sais quoi. » Ce sont des choses qu'elle a perçues dans sa jeunesse. Enfin, dans son enfance, là-bas, en Indochine, dont elle s'est beaucoup servi quand même, beaucoup.

M.P.: Oui.

G.D.: Oui. Moi, je suis née après la guerre. Alors, quand moi j'étais adolescente, les gens ne parlaient pas beaucoup des camps de concentration. C'est à partir de la fin des années 60 qu'on a commencé à parler de l'extermination des Juifs et c'est devenu un sujet très prégnant. Marguerite en a été particulièrement touchée par ce sujet puisque Robert Antelme était dans des camps de concentration. Elle était tout à fait blessée elle-même avec cette affaire. Donc, c'était obsessionnel! Quand elle a écrit *Jaune le Soleil*, il y a toujours le Juif. À un moment donné dans son écriture, le personnage du Juif était toujours présent. C'était quelque chose de très, très important pour elle.

M.P.: Oui.

G.D.: Les camps, etc. En fait, tout cela est revenu avec *Aurélia Steiner*. Mais on le trouve ce personnage de la personne poursuivie, chassée, etc.

M.P.: Oui. *La Couleur des Mots* est un livre qui contient beaucoup d'entretiens que Marguerite Duras a faits et qui a été publié à titre posthume en 2001 aux Éditions Bénédict Jacquot. Dans l'un des entretiens, Marguerite Duras parle d'*Aurélia Steiner Melbourne*. Elle dit qu'en filmant la Seine, elle faisait référence à ce qui s'est passé en octobre 61 avec les Algériens.

G.D.: Oui, bien sûr! Marguerite Duras était une intellectuelle très engagée.

M.P.: Oui. Elle a fait partie de la Résistance, du Parti Communiste...

G.D.: Oui, de la Résistance. À un moment donné, elle faisait partie du Parti Communiste dont elle avait été chassée, d'ailleurs. En 68, elle était pleinement engagée. Elle était très présente dans tout ce qui s'est passé.

M.P.: Oui.

G.D.: Ce n'était pas quelqu'un qui était dans sa tour d'ivoire et qui...

M.P.: Qui regardait les événements de loin... C'était quelqu'un qui vivait vraiment ce qu'elle écrivait.

G.D.: Ah, oui, tout à fait. Elle était complètement enthousiasmée par ce qu'elle écrivait aussi. Avez-vous lu le numéro des *Cahiers du Cinéma* intitulé *Les Yeux Verts* (1987)?

M.P.: Oui. J'ai lu. J'ai le livre qui a été publié.

G.D.: Dans *Les Yeux Verts*, il y a, par exemple, les photos de cette personne qu'elle aurait dû connaître ou voir passer et qui ne s'appellait pas Anne-Marie Stretter, mais Anne-Marie je ne sais plus comment. Il y a des photos avec la lettre d'une personne qui devrait être une petite fille, je ne sais quoi de cette femme là-bas et qui a écrit à Marguerite Duras en disant: « C'était ma grand-mère ou mon arrière-grand-mère. Vous avez vu ça?

M.P.: Oui. J'ai le livre. Je vais le revoir. Je vais passer en revue cette partie dont vous me parlez.

G.D.: Parce que c'est tout cela, tout ce genre de fiction qui a été écrite sur le vice-consul, sur Anne-Marie Stretter, Lol V. Stein. Cela vient de quelque part, bien sûr. *L'Amant* aussi vient de quelque part. Lol V. Stein est un texte très étonnant! C'est un peu avec *Lol V. Stein* que Marguerite Duras change sa façon d'écrire. Vous faites votre thèse c'est pour la discipline de la littérature, j'imagine.

M.P.: Oui. Exactement. Je fais ma thèse au Brésil, à l'UnB, l'Université de Brasília. Et je suis venue à Rennes pour faire un échange à l'Université Rennes 2.

G.D.: Oui.

M.P.: J'ai rédigé la première partie de la thèse en portugais et en français. Et je suis en train d'écrire la deuxième partie et en train de réviser la première partie à la lumière de ce que j'ai fait à Rennes.

G.D.: Oui.

M.P.: Et c'est assez étonnant parce que je change beaucoup de choses.

G.D.: Oui.

M.P.: L'évolution est extraordinaire. C'est génial!

G.D.: Parce que, bien sûr, c'est différent d'être tout à coup dans le pays où l'auteur a écrit et fait des choses. Cela provoque d'autres ouvertures.

M.P.: Oui. C'est très différent. Et il est également très important d'écouter les personnes qui parlent la langue de laquelle elle se servait pour écrire ses livres. Et être habitué.e, être immergé.e dans cette langue apporte une compréhension plus profonde de ses écrits.

G.D.: Oui, mais vous savez que c'est très marrant parce que quand j'ai connu Marguerite en 1970, elle n'avait évidemment pas du tout le même impact que par la suite. Elle a beaucoup écrit en fait, vous voyez? On n'en parlait pas énormément. Et puis, tout d'un coup, c'était très étonnant parce que, un jour, j'étais dans le métro et j'ai vu quelqu'un qui lisait Marguerite Duras. Ça n'était jamais arrivé jusque-là. Tout d'un coup, les gens se sont mis à lire Marguerite Duras. Évidemment, *L'Amant* c'était le plus facile. *L'Amant*, *le Barrage* sont plus faciles à lire. *Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul* ou certains comme *Abahn Sabana David* c'est plus compliqué. Les premiers textes sont écrits avec une facture plus classique. C'était extraordinaire que, tout d'un coup, tout le monde s'est mis à lire Duras. C'est merveilleux!

M.P.: Oui. C'est merveilleux!

G.D.: Elle était très contente!

M.P.: Oui, bien sûr! Marguerite Duras dit, à un moment donné: « pour les professionnels, le cinéma que je fais n'existe pas ». Pensez-vous que c'est à cause de son origine d'écrivain? Et que ses textes avaient une valeur majeure dans son cinéma?

G.D.: Moi, je ne sais pas répondre à cette question parce que je ne suis pas une professionnelle de la profession. Le premier film sur lequel j'ai travaillé, c'est un film de Marguerite Duras. Je n'étais pas à l'école pour ça. Vous voyez? J'étais cinéphile. J'aimais le cinéma. Donc, c'est pour ça que j'ai commencé à travailler avec Marguerite. Donc, je ne suis pas une professionnelle. Non, mais ce sont des objets qui étaient tout à fait étranges dans une production normale où vous avez un récit avec des gens qui parlent, etc.

M.P.: Oui.

G.D.: Marguerite c'est un cinéma d'auteur.e, pur. Alors, évidemment qu'elle était écrivain, mais c'est surtout parce que ses films ne ressemblaient pas à un film qui sortait sur les écrans.

M.P.: D'accord. Oui, c'est sûr. C'est comme un assassinat du cinéma commercial, traditionnel.

G.D.: Bien sûr! Tout ça a été beaucoup évoqué. Il y a quelques noirs dans *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, mais pas beaucoup.

M.P.: *L'Homme Atlantique*?

G.D.: Oui. Après, elle a réalisé des images complètement noires dans *L'Homme Atlantique*. Je ne m'en suis pas occupée, mais avant c'était déjà dans l'air tout ça.

M.P.: Ah, oui, oui.

G.D.: L'image noire. Les images noires. Elle y pensait souvent.

M.P.: Parce qu'on a les fondus enchaînés au cinéma. En fait, la fonction grammaticale du fondu enchaîné est de faire la transition entre une partie du récit et une autre, mais l'écran complètement noir provoque réellement une désorientation chez les spectateurs.

G.D.: Ce n'est pas la même chose. En fait, l'écran complètement noir donne également le temps de la réflexion. Parce qu'il y a ça pour le travail sur le texte. Les textes qui sont lents comme ça... Combien de temps il faut mettre entre cette phrase et cette phrase? Il faut un temps pour comprendre une phrase. On ne peut pas dire les phrases les unes après les autres sans un temps de réflexion. Ainsi, les images noires offrent également un temps d'écoute supplémentaire afin qu'on puisse réfléchir à ce qu'on vient d'entendre.

M.P.: Oui. Et même les plans fixes. Dans *India Song*, M.D. utilise beaucoup de plans fixes. Ainsi, le regard du spectateur a le temps de se promener sur l'écran, d'explorer chaque élément qui se présente sur l'écran. Dans le cinéma durassien, on a le temps de le faire, alors que dans le cinéma commercial on n'a pas le temps. Les images apparaissent très rapidement à l'écran. Donc, du coup, on n'a pas le temps de réfléchir, on n'a pas le temps d'imaginer...

G.D.: C'est ça que je voulais vous demander. Vous faites cette thèse. Donc qu'est-ce que vous voulez faire plus tard? Qu'est-ce que vous allez faire? Vous voulez être enseignante?

M.P.: En fait, je suis déjà enseignante de français au Brésil. J'ai commencé à m'intéresser à Marguerite Duras et à écrire la thèse. Et une fois que j'aurai soutenu cette thèse, je dois retourner à l'école où j'enseigne le français. Je dois continuer à travailler avec la langue française. Plus tard, je compte enseigner la littérature à l'Université.

G.D.: Mais c'est bien! Écoutez! Vous me tiendrez au courant. Ça m'intéresse bien effectivement ce que vous faites, cette thèse. Ce regard sur le travail de Marguerite Duras.

M.P.: Merci. Peut-être que je pourrais vous l'envoyer quand elle sera prête. Je peux vous l'envoyer par mél après si vous voulez.

G.D.: Oui, oui. Bien sûr!

M.P.: C'est très gentil de votre part et je vous remercie beaucoup pour cet entretien.

G.D.: J'espère que cette discussion a contribué pour votre thèse.

M.P.: Oui, bien sûr! Je travaille quand même avec les scénarios *Hiroshima Mon Amour* et *Le Camion*. Enfin, de toute façon, c'est essentiel que j'aie une vision globale de l'oeuvre de Marguerite Duras.

G.D.: Bien sûr!

M.P.: Une vision plus approfondie est nécessaire, afin d'établir des relations entre les différents textes. C'est-à-dire que mon intention est d'avoir une idée plus précise et plus approfondie des textes que j'analyse et des autres textes également, puisque Marguerite Duras reprenait toujours les thèmes, les textes et les films avec lesquels elle travaillait.

G.D.: il est intéressant de noter que *Vera Baxter* s'appelait, en principe, *Les Plages de l'Atlantique*. Elle s'appelait *Suzanna Andler*. Plus tard, elle s'appelait *Les Plages de l'Atlantique*, après elle a retravaillé dessus pour en faire *Vera Baxter*.

M.P.: D'accord.

G.D.: Vous voyez. Il y a trois étapes de la chose. C'est comme pour *La Musica*. Il y a *La Musica 1*, *La Musica 2*.

M.P.: Qui est devenu après le film *La Musica* qu'elle a fait avec Paul Seban?

G.D.: Oui, mais je crois que *La Musica 2* a été écrit après, a été retravaillé après. Donc *Vera Baxter*, c'est incroyable! Il y a trois étapes.

M.P.: C'est-à-dire: ce qui est incroyable c'est le processus de son travail.

G.D.: Oui, bien sûr!

M.P.: Alors, merci beaucoup, madame Dufour.

G.D.: Je vous en prie. Et bonne continuité dans la rédaction de votre thèse. Et puis voilà, bon retour au Brésil!

M.P.: Merci beaucoup. Au revoir!

G.D.: Au revoir!

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM GENEVIEVE DUFOUR

ENTREVISTA TELEFÔNICA COM GENEVIÈVE DUFOUR

G.D.: Boa noite!

M.P.: Boa noite, senhora Dufour!

G.D.: É a estudante brasileira que está fazendo uma tese sobre Marguerite Duras?

M.D.: Exatamente.

G.D.: Sim. Como posso ajudar?

M.P.: Preparei algumas questões a respeito de alguns filmes de Marguerite Duras que a senhora montou.

G.D.: Sim. O que você gostaria de saber?

M.P.: Como a senhora poderia descrever o trabalho de Marguerite Duras com a equipe de filmagem?

G.D.: Marguerite sempre estava presente em todos os dias das filmagens. Era ela quem decidia tudo. O mesmo acontecia com a montagem. Marguerite era uma autora, antes de mais nada. Então, trabalhávamos juntas e trocávamos ideias. Da mesma forma, acontecia com os outros montadores, eu suponho. Essa troca resultava no filme no final. Marguerite era uma pessoa muito densa. Não era alguém que, pura e simplesmente, fazia o filme dela. Os filmes de Duras não são como os filmes comerciais nos quais o montador simplesmente corta o começo e o fim do plano. É uma invenção constante. Então, nos filmes de Marguerite, onde se coloca o texto, como se organizam os planos eram questões muito relevantes.

M.P.: Em quê consistia o trabalho da senhora precisamente?

G.D.: Primeiramente, eu era frequentemente roteirista nos filmes de Marguerite. No caso de *India Song* (1975), eu fui técnica de montagem. Marguerite Duras pegou a banda sonora de *India Song* e fez planos. E, depois, pegamos a banda sonora de *India Song* e ela foi rodar planos. Então, nós montamos planos com uma banda sonora que já existia e depois montamos os planos de... Montamos com uma banda sonora que já existia. O filme se chama *Son Nom de Venise dans Calcutta désert* [O Seu Nome de Veneza em Calcutá Deserta] (1976).

M.P.: Ah sim, claro! *Son Nom de Venise dans Calcutta Désert* tem a mesma trilha sonora de *India Song*.

G.D.: Sim. É a mixagem do filme.

M.P.: Exatamente. O que mudam são as imagens. A propósito, em *India Song*, há uma desincronização sistemática entre os sons e as imagens. Ou seja, não podemos associar

necessariamente os personagens que aparecem na tela às vozes que ouvimos em *off*. Qual é a opinião da senhora sobre isso?

G.D.: Realmente, o personagem não é alguém que entra em cena e começa a falar. Visto que são as vozes em *off* o tempo todo. E, de vez em quando, ouvimos um texto que corresponde a um personagem que se encontra encarnado na tela.

M.P.: Para a senhora, então, as vozes em *off* de *India Song* correspondem aos personagens que aparecem na tela?

G.D.: Sim. Visto que, em determinado momento, há o vice-cônsul que fala com Anne-Marie Stretter. Ouvimos o jovem adido que fala com Anne-Marie Stretter. O vice-cônsul que fala com o jovem adido. Ouvimos diálogos que fazem referência aos personagens que podemos ver evoluir na tela. Mas são as vozes em *off* o tempo todo, as vozes de *India Song*.

M.P.: Ok.

G.D.: Realmente, não é muito claro. Há vozes que falam o tempo todo do baile. As vozes que se falam e há, no meio, nas primeiras bobinas, há duas vozes que falam de uma história. Em seguida, temos o baile. Toda a sequência do baile de *India Song* com muitas pessoas que falam assim do baile. Há duas ou três vozes predominantes. Há pessoas que falam e que se respondem. São os personagens de que trata a história. Ou seja, quando a voz de Delphine Seyrig pergunta: “– Você não fica entediado? O que você faz, domingo à noite?”, o outro, o jovem adido responde: “– Eu leio, eu durmo. Eu não sei muito bem.” Assim, há alguns diálogos que aparecem no baile. Não podemos afirmar de maneira sistemática: “– Ah, o jovem adido está aí, vamos ouvir o jovem adido.” Não. Há uma espécie de fugacidade na obra cinematográfica.

M.P.: Logo no início de *La Femme du Gange* [A mulher do Ganges] (1974), em voz *off*, Marguerite Duras diz que há dois filmes: o filme das imagens e o filme dos sons. São como dois filmes em um filme só. Ou seja, em *La Femme du Gange*, Duras também busca desvincular os sons e as imagens. Então, à luz disso, me questionava se, no caso de *India Song*, os diálogos que escutamos correspondem necessariamente aos personagens que vemos evoluir na tela.

G.D.: Penso que tais vozes efetivamente correspondem aos personagens dos quais se fala, dos quais todo mundo fala. Há todas as vozes que falam: Anne-Marie Stretter que fala do vice-cônsul, o vice-cônsul que fala do jovem adido, e o jovem adido que fala de Michael Richardson. Reconhecemos que se trata de vozes diferentes. A voz de Delphine Seyrig, a voz de Michael Lonsdale. Há o vice-cônsul da França que fala com Anne-Marie Stretter. Existem três, quatro, cinco diálogos que estão espalhados assim, que não correspondem necessariamente ao momento em que os personagens aparecem na tela, ainda que haja o som. Não é sincronizado.

M.P.: Antes de passar para o cinema, Marguerite Duras tinha escrito muitos livros. Portanto, ela tinha uma ampla experiência com a literatura. Gostaria de saber se era possível sentir tal bagagem literária no trabalho coletivo cinematográfico com Marguerite Duras?

G.D.: Sim, claro! Ela era, antes de mais nada, uma escritora. E essa escritora, em dado momento, decidiu fazer filmes, servindo-se, aliás, de coisas que ela tinha escrito anteriormente.

Aliás, a maior parte dos filmes de Marguerite Duras consiste em *textos* inicialmente. Não se trata de roteiros originais que foram concebidos apenas para fazer o filme. São textos. *India Song* é um texto. Todos. *Agatha* (1981). São em princípio textos. Na base, há o texto.

M.P.: Sim. Além disso, Marguerite Duras faz da leitura dos textos em *voz off* um procedimento sistemático. Em muitos filmes de Duras, escutamos, sempre em *voz off*, a leitura do texto acompanhando as imagens que evoluem na tela. Penso que isso contribui para que o espectador desenvolva uma relação diferente com o filme, pois ele tem ampla liberdade para fabricar imagens outras, além das imagens apresentadas na tela.

G.D.: Em princípio, temos um texto. Depois, a partir desse texto, vamos colocar imagens sobre o mesmo. Bom, então, a questão é: quais as imagens vamos escolher para casar com o texto?

M.P.: Sim.

G.D.: Por exemplo, os curtas-metragens *Les Aurélia Steiner* [Os Aurélia Steiner] (1979) são textos em princípio. Então, Marguerite Duras dizia: aquele texto vamos rodar no Sena⁴⁴⁹. Aquele outro vamos rodá-lo lá, perto do mar do Norte, com pedras, a areia... Mas, trata-se sempre de uma adequação entre a imagem e o texto.

M.P.: Sim. Primeiramente, Marguerite Duras escrevia o texto para depois fazer as imagens.

G.D.: Era uma escritora em primeiro lugar, Marguerite Duras. Então, é a partir de seus livros que os filmes dela foram feitos.

M.P.: Sim. E, por exemplo, o filme *Le Dialogue de Rome* [O Diálogo de Roma] (1983) era uma encomenda da televisão italiana RAI, certo?

G.D.: Era uma encomenda que a RAI tinha feito para quatro mulheres escritoras. Eu sei que Susan Sontag fez um filme, mas não vi os outros. Eram cinco mulheres escritoras. Elas escolheram uma cidade. Marguerite escolheu Roma. Ela não apenas escolheu Roma, mas também escreveu um texto. Então, o texto foi escrito antes das filmagens. Ela escreveu *Le Dialogue de Rome*. Esse texto foi registrado. Em seguida, fomos à Roma e rodamos na Via Ápia. Filmamos os lugares de Roma que Marguerite Duras queria. Este texto, *Dialogue de Rome*, também é um texto obsessivo...

M.P.: Ela retoma, em *Le dialogue de Rome*, o tema dos exércitos de Tito.

G.D.: Exato. Ela fala dos exércitos de Tito. Há planos na Via Ápia. O som da Via Ápia. Ela fala dos exércitos de Tito.

M.P.: Sim.

G.D.: E os exércitos de Tito fazem referência à Berenice.

⁴⁴⁹ Trata-se do rio Sena.

M.P.: Sim. Porque, em suas obras, Marguerite Duras sempre retomava o que ela já tinha trabalhado. Ela costumava trabalhar a mesma temática de uma nova maneira.

G.D.: Sim, ela fez isso frequentemente, claro. Ela fez isso com, por exemplo, *Vera Baxter* [Vera Baxter] (1977). *Vera Baxter* era inicialmente *Les plages de l'Atlantique* [As praias do Atlântico] (1980). Em princípio, era um texto chamado *Fille d'Angleterre* [Garota da Inglaterra]. Depois, o texto passou a se chamar *Vera Baxter ou Les plages de l'Atlantique*. *India Song* provém de *Lol V. Stein* e *Le Vice-Consul* [O Vice-Cônsul].

M.P.: Sim. Inicialmente, são textos.

G.D.: O personagem de Michael Richardson nasceu de *Lol V. Stein* e o Vice-cônsul do livro é o Vice-cônsul do filme. E disso nasceu *India Song*. Já com relação às duas *Aurélia Steiner*, foi um pouco diferente. Mas é verdade que ela frequentemente tinha obsessões assim sobre temas com os quais ela trabalhava porque ela fez *Un Barrage contre le Pacifique* [Barragem contra o Pacífico] (1950), *L'Amant* [O Amante] (1984) e *L'Amant de la Chine du Nord* [O Amante da China do Norte] (1991).

M.P.: A senhora poderia falar um pouco sobre a sua relação pessoal com Marguerite Duras?

G.D.: Eu passei a minha juventude com ela. Então, eu posso dizer que era bastante maravilhoso! Porque eu conheci Marguerite quando eu tinha vinte anos e eu trabalhei em muitos filmes, a partir de *Jaune Le Soleil* [Amarelo O Sol] (1971). Era bastante maravilhoso estar com ela, conviver com ela e ouvi-la. Para ela, o texto tinha grande importância. Em primeiro lugar, de toda forma, era uma escritora. Não se pode esquecer a escrita nela, não é mesmo?

M.P.: Realmente, a escrita era imprescindível para Marguerite Duras. Em um dado momento, acho que isso está na entrevista referente a *Le Camion*, Marguerite Duras declarou que “apenas o texto é portador ilimitado de imagens”. Ela trabalhava muito com os textos. Com relação aos filmes de Duras, tenho a impressão de que é como se pudéssemos assistir ao filme com os olhos fechados, apenas escutando o texto que ela estava lendo. É uma experiência muito enriquecedora! O texto não se esgota.

G.D.: Porque os textos são tão poderosos que eles não se esgotam, efetivamente. É uma palavra adequada. Eles não se esgotam.

M.P.: Sim. É sempre o texto que tem uma maior importância.

G.D.: Qual é o tema da sua tese?

M.P.: Eu trabalho com a linguagem poética na obra de Marguerite Duras. Trabalho com os roteiros de *Le Camion* e de *Hiroshima Mon Amour* na primeira parte da tese e, na segunda parte, com *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*. A minha tese consiste justamente em fazer esse intercâmbio entre literatura e cinema na obra de Marguerite Duras. Há um livro chamado *Le Cinéma Invisible* (2014) [O Cinema Invisível]. Trata-se de discussões de como deveria ser um filme de *L'Amant*. Marguerite Duras lê alguns fragmentos de *L'Amant*. E em 1991, sai o filme de Jean-Jacques Annaud que ela não apreciou.

G.D.: Definitivamente, ela não apreciou. A propósito, isso é o mínimo que se pode dizer.

M.P.: Realmente, é o mínimo que se pode dizer se conhecemos um pouco do cinema de Marguerite Duras. É possível perceber que o filme de Jean-Jacques Annaud é muito diferente de como Marguerite Duras concebia o cinema. Na realidade, Marguerite Duras escreveu *L'Amant de la Chine du Nord* justamente para mostrar como poderia ser feito o filme de *L'Amant*.

G.D.: Lembro-me que, uma vez, Marguerite Duras rodou um filme intitulado *Le Navire Night* (1979) [O Navio Night]. Então, sobraram planos, planos que tínhamos rodado e que não tinham sido colocados na montagem. Não fui eu quem tinha montado o filme e Marguerite me disse: “– Ah, vamos pegar os planos e fazer um curta-metragem”.

M.P.: *Les Mains Négatives* [As Mãos Negativas] (1978)?

G.D.: Sim. Por um lado, *Les Mains Négatives* e, por outro, *Césarée* (1979). Os dois filmes. E aconteceu. Eu o assisti. Mas é o texto de *Césarée* na mesa de montagem. Este foi o único momento no qual eu vi Marguerite Duras escrever. Tudo era o texto em primeiro lugar. Era o texto que importava para ela.

M.P.: Sim. Talvez poderíamos conversar um pouco sobre os ecos na obra de Marguerite Duras? Os ecos são realmente abundantes na obra dela. Por exemplo, em *L'Amant*, aparece a personagem feminina de Anne-Marie Stretter.

G.D.: Sim, claro!

M.P.: Há toda uma costura entre os personagens, as situações e os contextos. É para compreender um pouco e ter uma ideia global no intuito de encontrar esses ecos da obra de Duras no processo da escrita da minha tese.

G.D.: É verdade que Anne-Marie Stretter está presente em *Un Barrage* e em *L'Amant*, por exemplo. E os personagens, que estão em *Lol V. Stein*, também estão em *Le Vice-Consul* e em *India Song*. *L'Amant* volta cinquenta anos mais tarde quando ela escreve *L'Amant* e *L'Amant de la Chine du Nord*. Então, é uma espécie de marmita, de onde ela pôde tirar uma boa parte da obra dela em todo caso.

M.P.: Acontece que a escritura de Marguerite Duras evoluiu muito com o passar dos anos. Digamos que, em *Un Barrage*, Marguerite Duras ainda está mais próxima do romance clássico. Depois, ela vai radicalizar isso completamente. Em *L'Amant*, a escrita é completamente diferente. Já em *L'Amant de la Chine du Nord*, é possível perceber também as influências cinematográficas na escrita do romance.

G.D.: Ah, isso eu não sei. Eu o li há muito tempo. Não faz parte dos meus textos favoritos, mas eu o releria.

M.P.: Sim. Porque é muito interessante esse trânsito, esse intercâmbio que Marguerite Duras fez entre literatura e cinema.

G.D.: Sim.

M.P.: E depois o que eu acho muito interessante é que, como a senhora enfatizou no começo da entrevista, o texto exercia um papel fulcral na obra cinematográfica de Marguerite Duras. Como a senhora mesma disse, o texto era escrito antes de ser filmado.

G.D.: Sim.

M.P.: Mas, depois, eles eram publicados. Com efeito, no começo da história do cinema, a ideia segundo a qual a literatura era superior ao cinema era muito comum. Por isso, o cinema devia se dobrar à literatura, pois a literatura tinha muitos séculos de história, enquanto que o cinema era uma arte nova, recente.

G.D.: Sim. Sim.

M.P.: E quando Marguerite Duras dava maior importância ao texto (porque era a partir de textos que ela tinha escrito anteriormente que os filmes dela eram rodados), ela valorizava, de certa forma, esses textos destinados ao cinema, pois eles eram publicados depois. Então, esses textos transitam entre literatura e cinema. É um processo muito interessante de trabalho de Marguerite Duras, esse trânsito sistemático entre literatura e cinema.

G.D.: Sim, mas não todos os textos. Por exemplo, eu posso lhe dizer que os dois *Aurélia Steiner* foram escritos antes que nós os fizéssemos. Quando estávamos na montagem de *Aurélia Steiner Vancouver*, os livros estavam sendo editados pelas *Éditions de Minuit*. Ou seja: é certeza que os textos já haviam sido escritos. Dessa forma, não foram textos que ela escreveu para fazer o filme.

M.P.: Sim.

G.D.: Mas muitos eram livros, em princípio. *India Song* era um livro antes de fazermos o filme.

M.P.: Ok.

G.D.: Mas é interessante o que você faz! Certamente! Esse intercâmbio entre a literatura e o cinema. Repentinamente, passamos de um para o outro. E um permite a existência do outro.

M.P.: É muito interessante o fato de Marguerite Duras ter vivido de 1914 a 1996, pois ela atravessou praticamente todo o século XX. E, nas obras dela, ela incorporava fatos históricos que ela tinha vivido. Ela incorporava todas as mudanças que aconteceram ao longo do século XX na obra dela.

G.D.: Sim, ela incorporava. Em todo caso, ela era parte ativa de alguma forma. Marguerite Duras era alguém que estava inteiramente em seu século. Não é de modo algum alguém que... Por exemplo, todas as histórias de *L'Amant*, etc. Não era, de modo algum, alguém que era nostálgico. Você entende o que eu quero dizer?

M.P.: Sim.

G.D.: Ela estava completamente inserida no presente, Marguerite.

M.P.: Sim. Digo isso porque Marguerite Duras falou de numerosos temas diferentes, tais como os campos de concentração, a Segunda Guerra Mundial, o amor, as histórias das Índias, da Indochina...

G.D.: As histórias das Índias e da Indochina são um pouco o negócio dela, é a história dela. Visto que Anne-Marie Stretter (tudo o que envolve Anne-Marie Stretter) é um personagem. Tudo o que envolve Anne-Marie Stretter é alguém que veio um dia e que lhe disse: “ – Então, era a minha avó ou não sei o quê”. São coisas que ela percebeu na juventude dela. Enfim, na infância dela, lá, na Indochina, da qual ela se serviu bastante de qualquer forma, muito.

M.P.: Sim.

G.D.: Sim. Eu nasci depois da guerra. Então, quando eu era adolescente, as pessoas não falavam muito de campos de concentração. Foi a partir do final dos anos 60 que se começou a falar da exterminação dos Judeus e se tornou um tema muito importante. Marguerite foi especialmente tocada por esse tema, uma vez que Robert Antelme estava em campos de concentração. Ela mesma ficou completamente ferida com esse acontecimento. Então era obsessivo! Quando ela escreveu *Jaune le Soleil*, há sempre o Judeu. Em um dado momento na escrita dela, o personagem do Judeu sempre estava presente. Era algo muito, muito importante para ela.

M.P.: Sim.

G.D.: Os campos, etc. De fato, tudo isso voltou com *Aurélia Steiner*. Encontramos este personagem da pessoa perseguida, expulsa, etc.

M.P.: Sim. *La Couleur des Mots* [A Cor das Palavras] é um livro que contém muitas entrevistas que Marguerite Duras fez e que foi publicado de maneira póstuma em 2001 nas *Éditions Bénédict Jacquot*. Em uma das entrevistas, Marguerite Duras fala de *Aurélia Steiner Melbourne*. Ela fala que, ao filmar o rio Sena, ela estava se referindo ao que aconteceu em outubro de 61 com os Argelinos.

G.D.: Sim, claro! Marguerite era uma intelectual muito engajada.

M.P.: Sim, ela fez parte da Resistência, do Partido Comunista...

G.D.: Sim, da Resistência. Em um dado momento, ela fazia parte do Partido Comunista do qual ela foi expulsa, aliás. Em 68, ela estava inteiramente engajada. Ela estava muito presente em tudo o que aconteceu.

M.P.: Sim.

G.D.: Não era alguém que estava na sua torre de marfim e que...

M.P.: Que observava os acontecimentos de longe... Era alguém que vivia realmente o que ela escrevia de fato.

G.D.: Ah sim, inteiramente. Ela estava completamente entusiasmada com o que ela escrevia também. Você leu o número dos *Cahiers du Cinéma* que se chama *Les Yeux Verts* [Os Olhos Verdes] (1987)?

M.P.: Sim. Eu li. Eu tenho o livro que foi publicado.

G.D.: Em *Les Yeux Verts*, há, por exemplo, as fotos desta pessoa que ela devia ter conhecido ou ver passar e que não se chamava Anne-Marie Stretter, mas Anne Marie não sei mais como. Há fotos com a carta de uma pessoa que deveria ser uma garotinha, não sei o que desta mulher de lá e que escreveu para Marguerite Duras dizendo: “– era a minha avó ou a minha bisavó”. Você viu isso?

M.P.: Sim. Eu tenho o livro. Vou revê-lo. Vou rever esta parte da qual a senhora está me falando.

G.D.: Porque é tudo isso, toda esta espécie de ficção que foi escrita sobre o vice-cônsul, sobre Anne-Marie Stretter, Lol V. Stein. Isso parte de algum lugar, evidentemente. *L'Amant* também parte de algum lugar. *Lol V. Stein* é um texto muito surpreendente! É um pouco com *Lol V. Stein* que Marguerite Duras muda a forma dela de escrever. Você faz a sua tese para a disciplina da literatura, eu imagino.

M.P.: Sim, exatamente. Eu faço a minha tese no Brasil, na UnB, Universidade de Brasília. E eu vim para Rennes para fazer um intercâmbio na *Université Rennes 2*.

G.D.: Sim.

M.P.: Eu escrevi a primeira parte da tese em português e em francês. E eu estou escrevendo a segunda parte e revisando a primeira parte à luz do que eu fiz em Rennes.

G.D.: Sim.

M.P.: E é bastante surpreendente porque eu estou mudando muitas coisas.

G.D.: Sim.

M.P.: É extraordinária a evolução. É impressionante!

G.D.: Porque, evidentemente, é diferente, de repente, estar no país onde a autora escreveu e fez as coisas. Isso provoca outras aberturas.

M.P.: Sim. É muito diferente. E é muito importante, também, escutar as pessoas falando a língua da qual ela se servia para escrever os livros dela. E estar habituado(a), estar imerso(a) nesta língua traz uma compreensão mais aprofundada sobre os escritos dela.

G.D.: Sim, mas você sabe que é muito engraçado porque quando eu conheci Marguerite em 1970, ela não tinha evidentemente, de modo algum, o mesmo impacto que ela teria depois. Ela escreveu muito de fato, você entende? Não se falava muito disso. E depois, de repente, era muito surpreendente porque um dia eu estava no metrô e vi alguém que estava lendo Marguerite Duras. Isso nunca tinha acontecido até então. De repente, as pessoas começaram a ler Marguerite Duras. Evidentemente *L'Amant* era o mais fácil. *L'Amant*, *Le Barrage* são mais fáceis de ler. *Lol V. Stein*, *Le Vice-Consul*, ou alguns como *Abahn Sabana David* é mais complicado. Os primeiros textos são escritos com uma fatura mais clássica. Era extraordinário que, de repente, todo mundo começasse a ler Duras. É maravilhoso!

M.P.: Sim. É maravilhoso!

G.D.: Ela estava muito contente!

M.P.: Sim. Claro! Em um dado momento, Marguerite Duras diz: “para os profissionais, o cinema que eu faço não existe”. A senhora pensa que é por causa da origem dela de escritora? E que os textos dela tinham uma importância maior no cinema dela?

G.D.: Eu não sei responder a essa pergunta porque eu não sou uma profissional da profissão. O primeiro filme sobre o qual eu trabalhei é um filme de Marguerite Duras. Não estava na escola para isso. Você entende? Eu era cinéfila. Eu amava o cinema. Então, é por isso que eu comecei a trabalhar com Marguerite. Então, eu não sou uma profissional. Não, mas são objetos que eram completamente estranhos em uma produção normal onde você tem uma narrativa com pessoas que falam, etc.

M.P.: Sim.

G.D.: O cinema de Marguerite Duras é autoral, puro. Então evidentemente que ela era escritora, mas é sobretudo porque os filmes dela não se pareciam com um filme que saía nas telas.

M.P.: Ok. Sim, é claro! É como um assassinato do cinema comercial, tradicional.

G.D.: Claro! Tudo isso foi muito evocado. Há algumas imagens escuras em *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, mas não muito.

M.P.: *L'Homme Atlantique*?

G.D.: Sim. Depois, ela fez imagens completamente escuras em *L'Homme Atlantique*. Eu não me ocupei disso, mas tudo isso já estava no ar.

M.P.: Ah sim, sim.

G.D.: A imagem escura. As imagens escuras. Ela pensava frequentemente nisso.

M.P.: Porque temos os *fondus enchaînés* no cinema. Aliás, a função gramatical do *fondu enchaîné* é fazer uma transição entre uma parte da narrativa e outra parte, mas a tela completamente escura realmente provoca uma desorientação nos espectadores.

G.D.: Não é a mesma coisa. Aliás, a tela completamente escura dá também o tempo da reflexão. Porque há isso com o trabalho com o texto. Os textos que são lentos assim... Quanto tempo é necessário colocar entre esta frase e esta frase? É necessário um tempo para compreender uma frase. Não se pode dizer as frases umas após as outras sem um tempo para reflexão. Assim, as imagens escuras dão também um tempo de escuta suplementar para poder refletir sobre o que acabamos de ouvir.

M.P.: Sim. E mesmo os planos fixos. Em *India Song*, M.D. utiliza muito os planos fixos. Assim, o olhar do espectador tem o tempo de passear na tela, de explorar cada elemento que se apresenta na tela. No cinema durassiano, temos tempo de fazer isso enquanto no cinema

comercial não temos o tempo. As imagens aparecem muito rapidamente na tela. Então, não dispomos de tempo para refletir, não temos tempo para imaginar...

G.D.: É isso o que eu queria te perguntar. Você está fazendo esta tese. Então, o que você quer fazer mais tarde? O que você vai fazer? Você quer ser professora?

M.P.: Na verdade, eu já sou professora de francês no Brasil. Comecei a me interessar por Marguerite Duras e a escrever a tese. E uma vez que eu terei defendido a tese, devo retornar à escola onde eu ensino francês. Devo continuar a trabalhar com a língua francesa. Mais tarde, tenho a intenção de dar aula de literatura na Universidade.

G.D.: Que bom! Ouça! Você vai me manter informada. Eu estou realmente interessada no que você está fazendo, esta tese. Esse olhar sobre o trabalho de Marguerite Duras.

M.P.: Obrigada. Talvez, eu poderia enviá-la para a senhora quando ela estiver pronta? Posso enviá-la por e-mail depois se a senhora quiser.

G.D.: Sim, sim, claro!

M.P.: É muito gentil da sua parte e eu lhe agradeço muito por essa entrevista.

G.D.: Espero que esta discussão tenha contribuído para a sua tese.

M.P.: Sim, claro! De qualquer maneira, eu trabalho com os roteiros *Hiroshima Mon Amour* e *Le Camion*. Enfim, de qualquer forma, é essencial que eu tenha uma visão global da obra de Marguerite Duras.

G.D.: Claro!

M.P.: Uma visão mais aprofundada é necessária para poder estabelecer relações entre os diferentes textos. Ou seja, a minha intenção é ter uma ideia mais precisa e mais aprofundada dos textos que eu analiso e dos outros textos também, visto que Marguerite Duras sempre retomava os temas, os textos e os filmes com os quais ela trabalhava.

G.D.: Interessante perceber que *Vera Baxter* se chamava, em princípio, *Les Plages de l'Atlantique*. Chamava-se Suzanna Andler. Mais tarde, se chamou *Les Plages de l'Atlantique*, e depois ela trabalhou novamente em cima para fazer *Vera Baxter*.

M.P.: Ok.

G.D.: Você entende. Há três etapas da coisa. É como *para La Musica*. Há *La Musica 1*, *La Musica 2*.

M.P.: Que, depois, tornou-se o filme *La Musica* que ela fez com Paul Seban?

G.D.: Sim, mas eu creio que *La Musica 2* foi escrito depois, ela trabalhou novamente depois. Então, *Vera Baxter*, é inacreditável. Há três etapas.

M.P.: Ou seja: o que é incrível é o processo do trabalho dela.

G.D.: Sim, claro!

M.P.: Então, muito obrigada, senhora Dufour.

G.D.: De nada. E boa continuidade na escrita da sua tese. E também bom retorno ao Brasil!

M.P.: Muito obrigada. Tchau!

G.D.: Tchau!

APÊNDICE C – OBRAS DE MARGUERITE DURAS

LES IMPUDENTS [OS INSOLENTES] (1943, romance, Plon – 1992 Gallimard).

LA VIE TRANQUILLE [A VIDA TRANQUILLA] (1944, romance, Gallimard).

UN BARRAGE CONTRE LE PACIFIQUE [BARRAGEM CONTRA O PACÍFICO] (1950, romance, Gallimard).

LE MARIN DE GIBRALTAR [O MARINHEIRO DE GIBRALTAR] (1952, romance, Gallimard).

LES PETITS CHEVAUX DE TARQUINIA [OS PEQUENOS CAVALOS DE TARQUÍNIA] (1953, romance, Gallimard).

DES JOURNÉES ENTIÈRES DANS LES ARBRES, suivi de LE BOA – MADAME DODIN – LES CHANTIERS [DIAS INTEIROS NAS ÁRVORES, seguido de...] (1954, narrativas, Gallimard).

LE SQUARE (1955, romance, Gallimard).

MODERATO CANTABILE (1958, romance, Éditions de Minuit).

LES VIADUCS DE LA SEINE-ET-OISE (1959, teatro, Gallimard).

DIX HEURES ET DEMIE DU SOIR EN ÉTÉ [DEZ HORAS E MEIA DA NOITE NO VERÃO] (1960, romance, Gallimard).

HIROSHIMA MON AMOUR [HIROSHIMA MEU AMOR] (1960, roteiro e diálogos, Gallimard).

UNE AUSSI LONGUE ABSENCE [UMA TÃO LONGA AUSÊNCIA] (1961, roteiro e diálogo em colaboração com Gérard Jarlot, Gallimard).

L'APRÈS-MIDI DE MONSIEUR ANDESMAS [A TARDE DO SENHOR ANDESMAS] (1962, narrativa, Gallimard).

LE RAVISSEMENT DE LOL V. STEIN [O DESLUMBRAMENTO DE LOL V. STEIN] (1964, romance, Gallimard).

THÉÂTRE 1: LES EAUX ET FORÊTS – LE SQUARE – LA MUSICA (1965, GALLIMARD).

LE VICE-CONSUL [O VICE-CÔNSUL] (1965, romance, Gallimard).

LA MUSICA (1966, filme, correalizado por Paul Seban, distr. Artistes Associés).

L'AMANTE ANGLAISE [A AMANTE INGLESA] (1967, romance, Gallimard).

L'AMANTE ANGLAISE [A AMANTE INGLESA] (1968, teatro, Cahiers du Théâtre national populaire).

THÉÂTRE II: SUZANNA ANDLER – DES JOURNÉES ENTIÈRES DANS LES ARBRES – YES, PEUT-ÊTRE – LE SHAGA – UN HOMME EST VENU ME VOIR

(1968, Gallimard).

DÉTRUIRE, DIT-ELLE [DESTRUIR, DIZ ELA] (1969, Éditions de Minuit).

ABAHN, SABANA, DAVID (1970, Gallimard).

L'AMOUR [O AMOR] (1971, Gallimard).

JAUNE LE SOLEIL (1971, filme, distr. Films Molière).

NATHALIE GRANGER (1972, filme, distr. Films Molière).

INDIA SONG (1973, texto, teatro, filme, Gallimard).

LA FEMME DU GANGE (1973, filme, distr. Benoît-Jacob).

NATHALIE GRANGER, suivi de LA FEMME DU GANGE (1973, Gallimard).

LES PARLEUSES [BOAS FALAS] (1974, entrevistas com Xavière Gauthier, Éditions de Minuit).

INDIA SONG (1975, filme, distr. Films Armorial).

BAXTER, VERA BAXTER (1976, filme, distr. N.E.F. Diffusion).

SON NOM DE VENISE DANS CALCUTTA DÉSERT (1976, filme, Distr. Benoît Jacob).

DES JOURNÉES ENTIÈRES DANS LES ARBRES [DIAS INTEIROS NAS ÁRVORES] (1976, filme, distr. Benoît-Jacob).

LE CAMION [O CAMINHÃO] (1977, filme, distr. D.D. Prod.).

LE CAMION, suivi de ENTRETIEN AVEC MICHELLE PORTE [O CAMINHÃO, seguido de ENTREVISTA COM MICHELLE PORTE] (1977, Éditions de Minuit).

LES LIEUX DE MARGUERITE DURAS [OS LUGARES DE MARGUERITE DURAS] (1977, em colaboração com Michelle Porte, Éditions de Minuit).

L'ÉDEN CINÉMA (1977, teatro, Gallimard).

LE NAVIRE NIGHT (1978, filme, Films du Losange).

LE NAVIRE NIGHT, suivi de CÉSARÉE, LES MAINS NÉGATIVES, AURÉLIA STEINER, AURÉLIA STEINER, AURÉLIA STEINER (1979, Mercure de France).

CÉSARÉE (1979, filme, Films du Losange).

LES MAINS NÉGATIVES [AS MÃOS NEGATIVAS] (1979, filme, Films du Losange).

AURÉLIA STEINER, DIT AURÉLIA MELBOURNE (1979, filme, Films Paris Audiovisuels).

AURÉLIA STEINER, DIT AURÉLIA VANCOUVER (1979, filme, Films du Losange).

VERA BAXTER OU LES PLAGES DE L'ATLANTIQUE [VERA BAXTER OU AS PRAIAS DO ATLÂNTICO] (1980, Albatros).

L'HOMME ASSIS DANS LE COULOIR [O HOMEM SENTADO NO CORREDOR] (1980, narrativa, Éditions de Minuit).

L'ÉTÉ 80 [O VERÃO DE 80] (1980, Éditions de Minuit).

LES YEUX VERTS [OS OLHOS VERDES] (1980, Cahiers du Cinéma)

AGATHA (1981, Éditions de Minuit).

AGATHA ET LES LECTURES ILLIMITÉES [AGATHA E AS LEITURAS ILIMITADAS] (1981, filme, prod. Berthemont).

OUTSIDE (1981, Albin Michel, rééd. P.O.L, 1984).

LA JEUNE FILLE ET L'ENFANT (1981, cassette, Des femmes éd. Adaptation de L'Été 80 por Yann Andréa, lida por Marguerite Duras).

DIALOGUE DE ROME [DIÁLOGO DE ROMA] (1982, filme, prod. Coop. Longa Gittata, Rome).

L'HOMME ATLANTIQUE [O HOMEM ATLÂNTICO] (1981, filme, prod. Berthemont).

L'HOMME ATLANTIQUE [O HOMEM ATLÂNTICO] (1982, narrativa, Éditions de Minuit).

SAVANNAH BAY (Primeira edição 1982, 2e ed. aumentada, 1983, Éditions de Minuit).

LA MALADIE DE LA MORT [A DOENÇA DA MORTE] (1982, narrativa, Éditions de Minuit).

THÉÂTRE III: LA BÊTE DANS LA JUNGLE, segundo Henry James, adaptação de James Lord e Marguerite Duras e Robert Antelme – LA DANSE DE MORT, segundo August Strindbergf, adaptação de Marguerite Duras (1984, Gallimard).

L'AMANT [O AMANTE] (1984, Éditions de Minuit).

LA DOULEUR [A DOR] (1985, P.O.L.).

LA MUSICA DEUXIÈME (1985, Gallimard).

LA MOUETTE DE TCHEKOV [A GAIVOTA DE TCHEKOV] (1985, Gallimard).

LES ENFANTS [AS CRIANÇAS], com Jean Mascolo e Jean-Marc Turine (1985, filme).

LES YEUX BLEUS, CHEVEUX NOIRS [OS OLHOS AZUIS, CABELOS NEGROS] (1986, Éditions de Minuit).

LA PUTE DE LA CÔTE NORMANDE (1986, Éditions de Minuit).

LA VIE MATÉRIELLE [A VIDA MATERIAL] (1987, P.O.L., 1994, Gallimard).

EMILY L. (1987, romance, Éditions de Minuit).

LA PLUIE D'ÉTÉ [A CHUVA DE VERÃO] (1990, P.O.L.).

L'AMANT DE LA CHINE DU NORD [O AMANTE DA CHINA DO NORTE] (1991, Gallimard).

LE THÉÂTRE DE L'AMANTE ANGLAISE [O TEATRO DA AMANTE INGLESA] (1991, Gallimard).

YANN ANDRÉA STEINER (1992, P.O.L.).

ÉCRIRE [ESCREVER] (1993, Gallimard).

LE MONDE EXTÉRIEUR [O MUNDO EXTERIOR] (1993, P.O.L.).

Adaptações:

LA BÊTE DANS LA JUNGLE, d'après une nouvelle de Henry James. Adaptation de James Lord et de Marguerite Duras.

MIRACLE EN ALABAMA, de William Gibson. Adaptation de Marguerite Duras et Gérard Jarlot (1963, L'Avant-Scène).

LES PAPIERS D'ASPERN, de Michael Redgrave, d'après une nouvelle de Henry James. Adaptation de Marguerite Duras et Robert Antelme (1970, Éd. Paris-Théâtre).

HOME, de David Storey. Adaptation de Marguerite Duras (1973, Gallimard).

APÊNDICE D – FILMOGRAFIA DE MARGUERITE DURAS

LA MUSICA (1967), co-réalisé par PAUL SEBAN ;

DÉTRUIRE, DIT-ELLE [DESTRUIR, DIZ ELA] (1969) ;

JAUNE LE SOLEIL [AMARELO O SOL] (1971) ;

NATHALIE GRANGER (1972);

LA FEMME DU GANGE [A MULHER DO GANGES] (1974) ;

INDIA SONG (1975) ;

SON NOM DE VENISE DANS CALCUTTA DÉSSERT [SEU NOME DE VENEZA EM CALCUTÁ DESERTA] (1976) ;

BAXTER, VERA BAXTER (1977);

LE CAMION [O CAMINHÃO] (1977);

LE NAVIRE NIGHT [O NAVIO NIGHT] (1979) ;

AURÉLIA STEINER (VANCOUVER) (1979);

AURÉLIA STEINER (MELBOURNE) (1979) ;

CÉSARÉ (1979) ;

LES MAINS NÉGATIVES [AS MÃOS NEGATIVAS] (1979);

AGATHA ET LES LECTURES ILLIMITÉES [AGATHA E AS LEITURAS ILIMITADAS] (1981);

DES JOURNÉES ENTIÈRES DANS LES ARBRES [DIAS INTEIROS NAS ÁRVORES] (1977)

L'HOMME ATLANTIQUE [O HOMEM ATLÂNTICO] (1981) ;

DIALOGUE DE ROME [DIÁLOGO DE ROMA] (1982);

LES ENFANTS [AS CRIANÇAS] (1985)

APÊNDICE E – VERSÃO EM FRANCÊS DA PRIMEIRA PARTE DA TESE

UNIVERSITÉ DE BRASÍLIA

INSTITUT DE LETTRES

DÉPARTEMENT DE THÉORIE LITTÉRAIRE ET LITTÉRATURES

PROGRAMME DE POST-GRADUATION EN LITTÉRATURE

MARIA DO SOCORRO AGUIAR PONTES

**ENTRE LITTÉRATURE ET CINÉMA: LE BROUILLAGE DE GENRES CHEZ
MARGUERITE DURAS**

BRASÍLIA-DF

2019

UNIVERSITÉ DE BRASÍLIA
INSTITUT DE LETTRES
DÉPARTEMENT DE THÉORIE LITTÉRAIRE ET LITTÉRATURES
PROGRAMME DE POST-GRADUATION EN LITTÉRATURE

MARIA DO SOCORRO AGUIAR PONTES

**ENTRE LITTÉRATURE ET CINÉMA: LE BROUILLAGE DE GENRES CHEZ
MARGUERITE DURAS**

Thèse présentée au programme de post-
graduation en Littérature de l'Université de
Brasília comme une exigence partielle pour
l'obtention du titre de docteur en littérature.

Ligne de recherche: Littérature et d'autres
arts

Directeur de thèse: Prof. Dr. Rogério Lima

BRASILIA-DF

2019

RÉSUMÉ

La thèse, proposée ici, porte sur la façon dont, à travers la relation entre le cinéma et la littérature, un échange fécond qui caractérise une grande partie de la production littéraire et cinématographique de Marguerite Duras, l'auteure française a renouvelé les genres (TODOROV, 1980). Dans un premier temps, le *corpus* de son travail consiste en ses scénarios *Hiroshima Mon Amour* (1960) et *Le Camion* (1977), afin de dévoiler les influences de la littérature dans les textes destinés au cinéma. Une analyse des films *Hiroshima Mon Amour* (1959), réalisé par Alain Resnais, et *Le Camion* (1977), réalisé par Marguerite Duras, est également faite. Dans un second temps, ses romans *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *L'Amant* (1984) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) sont étudiés afin de comprendre comment se manifestent les influences du cinéma et du langage cinématographique dans les romans de l'auteure. Ainsi, on étudie comment l'interpénétration des deux domaines artistiques a agi, directement et profondément, dans la préparation tant de ses scénarios que de ses romans, à la fois, en renouvelant et en enrichissant les deux domaines, un fait que a fourni une oeuvre hybride, féconde et unique.

Mots-clés: Genre discursif. Littérature. Cinéma. Marguerite Duras.

RESUMO

A tese, aqui proposta, averigua como, por meio da relação entre cinema e literatura, intercâmbio profícuo que caracteriza boa parte da produção literária e cinematográfica de Marguerite Duras, a escritora francesa renovou os gêneros (TODOROV, 1980). Num primeiro momento, o recorte da sua obra é constituído por seus roteiros cinematográficos *Hiroshima Mon Amour* [Hiroshima meu amor] (1960) e *Le Camion* [O Caminhão] (1977), no intuito de desvendar as influências da literatura nos textos destinados ao cinema. Faz-se, também, uma análise dos filmes *Hiroshima Mon Amour* (1959), dirigido por Alain Resnais, e *Le Camion* (1977), dirigido por Marguerite Duras. Num segundo momento, são estudados os seus romances *Un Barrage contre le Pacifique* [Barragem contra o Pacífico] (1950), *L'Amant* [O Amante] (1984) e *L'Amant de la Chine du Nord* [O Amante da China do Norte] (1991), a fim de entender como se manifestam as influências do cinema e da linguagem cinematográfica nos romances da própria autora. Dessa maneira, investiga-se como a interpenetração dos dois campos artísticos atuou, direta e profundamente, na confecção tanto de seus roteiros cinematográficos quanto de seus romances, a um só tempo, renovando e enriquecendo ambas as áreas, fato este que proporcionou uma obra híbrida, fecunda e singular.

Palavras-chave: Literatura. Cinema. Gênero. Marguerite Duras.

ABSTRACT

The thesis, proposed here, investigates how, through the relationship between cinema and literature, profitable exchange that characterizes much of the literary and film production of Marguerite Duras, the French writer renewed the genres (TODOROV, 1980). At first, part of her work is constituted of her scripts *Hiroshima Mon Amour* [Hiroshima, my love] (1960) and *Le Camion* [The Lorry] (1977), in order to unravel the influences of literature in the texts intended for cinema. An analysis of the films *Hiroshima Mon Amour* (1959), directed by Alain Resnais, and *Le Camion* (1977), directed by Marguerite Duras, is also presented. In a second moment, her novels *Un Barrage contre le Pacifique* [The Sea Wall] (1950), *L'Amant* [The Lover] (1984) and *L'Amant de la Chine du Nord* [The North China Lover] (1991) are studied in order to understand how the influences of the cinema and the cinematographic language are manifested in the author's own novels. Thus, it is investigated how the interpenetration of the two artistic domains acted, directly and deeply, in the preparation of both her film scripts and her novels, at once, renewing and enriching both areas, a fact that provided a hybrid, profitable and unique work.

Keywords: Literature. Cinema. Gender. Marguerite Duras.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

PARTIE I – Le Cinéma de la Littérature: Analyse de deux scénarios de Marguerite Duras et de leurs transpositions cinématographiques respectives

CHAPITRE I *Hiroshima Mon Amour* (1959): une poésie cinématographique entre l'amour et la guerre

1.1 Mise en contexte

1.2 *Hiroshima Mon Amour* (1959): analyse du film et du scénario

1.3. Le langage poétique chez *Hiroshima Mon Amour* (1959)

1.4 Considérations finales

CHAPITRE II *Le Camion* (1977): bien au-delà d'un scénario cinématographique traditionnel

2.1 Mise en contexte

2.2 Les chemins de la ciné-lecture

2.3 Entrecroisement de plusieurs voix

2.4 Le langage poétique chez *Le Camion*

2.5 Considérations finales

RÉFÉRENCES

INTRODUCTION

Personne ne peut vous conseiller ni vous aider, personne. Il n'y a qu'un moyen, un seul. Rentrez en vous-même. Explorez le fond qui vous enjoint d'écrire; vérifiez s'il étend ses racines jusqu'à l'endroit le plus profond de votre coeur, répondez franchement à la question de savoir si, dans le cas où il vous serait refusé d'écrire, il vous faudrait mourir. C'est cela avant tout: demandez-vous à l'heure la plus silencieuse de votre nuit: suis-je contraint d'écrire? Creusez en vous-même jusqu'à trouver une réponse profonde. Et si elle devait être positive, s'il vous est permis de faire face à cette question sérieuse par un simple et fort « J'y suis contraint », alors, construisez votre vie en fonction de cette nécessité ; votre vie doit être, jusqu'en son heure la plus indifférente et la plus intime, signe et témoignage de cet irrépressible besoin.

Rainer Maria Rilke

Au cours de ces quatre années, je me suis rendue compte que, pour rédiger une thèse, il était nécessaire, avant même que les résultats de la recherche soient palpables, de questionner, au plus profond de mon être, si j'avais un besoin urgent d'écrire, car, si ce n'était pas le cas, il serait très difficile d'arriver jusqu'à la fin... Par conséquent, devant de nombreuses difficultés que j'ai rencontrées, j'ai considéré approprié de suivre le conseil de Rainer Maria Rilke au jeune poète, en me demandant: suis-je *obligée* d'écrire? Aux heures les plus silencieuses de mes nuits blanches, je me demandais si c'était *vraiment un besoin viscéral* de mon esprit au point de *devoir mourir* si j'étais privée de l'exercice de l'écriture. Après tout, écrire à propos de la littérature est aussi difficile que d'écrire de la littérature. Je crois que le résultat de cette recherche est la réponse affirmative à la question de Rainer Maria Rilke...

En ce sens, je pense que rédiger une thèse consiste à immerger corps et âme dans tous les moments de la recherche: à partir d'un moment apparemment insignifiant quand un nouveau mot éclate brusquement, bouleversant toute une structure de pensée jusqu'à la possibilité d'une découverte ravissante par le biais de la lecture méticuleuse d'un livre... C'est capturer des mots qui gagnent de l'os, de la chair et de la vie dans le moment précis où ils sont prononcés par des personnes anonymes dans les rues de Rennes... En relisant Marguerite Duras, je me rends compte que de tels mots sont également prononcés par les personnages qui peuplent son oeuvre: par la Française de *Hiroshima Mon Amour*, par la dame du *Camion*, par Suzanne d'*Un Barrage contre le Pacifique*, ou encore par la narratrice-protagoniste de *L'Amant*.

Écrire une thèse ne consiste pas seulement à presser les doigts rythmiquement sur le clavier de l'ordinateur, après une analyse minutieuse des sources, et à relier des mots, des phrases et des paragraphes, obéissant machinalement aux injonctions de l'esprit critique. Écrire une thèse c'est être à la merci de myriades d'intempéries; se laisser noyer dans un océan de questions ; regarder l'abîme, mais laisser aussi l'abîme nous regarder... La thèse est faite dans le torrent de livres et d'idées, d'émotions, de rencontres et de désaccords. La thèse est une forêt de contradictions où le chercheur, souvent, se ravi et se perd, puis se trouve plus fort et renouvelé. Le processus d'écriture comporte de la douleur, peut-être provoquée par la même solitude et par cette sorte d'exil de soi inévitable.

Sans l'ombre d'un doute, l'immersion dans la culture dans laquelle l'auteur a étudié a vécu et a produit son oeuvre est crucial pour l'expérience de développer une recherche. Il ne s'agit pas seulement d'avoir accès à des sources, mais aussi, et peut-être surtout, de ressentir, avec l'odorat, le toucher, la vue et l'ouïe, la langue dans laquelle l'auteur a écrit et la culture dans laquelle l'auteur a vécu, en vue de révisiter les oeuvres déjà lues avec un nouveau regard... Sans la compréhension culturelle et sans la pratique quotidienne de la langue étrangère, lorsqu'il s'agit de l'étude de la littérature étrangère, la recherche reste *inexorablement* compromise.

Le processus d'écriture de ma thèse a pris deux chemins différents qui m'ont permis de repenser, avec un regard plus net, l'écriture et la cinématographie de Marguerite Duras. Dans un premier temps, j'ai écrit en portugais le texte correspondant à la première partie de la thèse. Dans un second temps, dans le cadre de mon échange à Rennes, France (2017/2018), j'ai traduit la première partie de la thèse en français, qui se trouve en matériel ci-joint. Enfin, grâce à la participation régulière aux cours du maître de conférence Jean Cléder – spécialiste renommé de l'oeuvre de Marguerite Duras –, avec qui j'ai été en contact au cours de mes études à l'Université Rennes 2, m'a permis de réaliser quelques modifications cruciales à la thèse en français. Ensuite, j'ai transposé ces modifications pour la thèse en langue portugaise. Le fait de transiter entre les deux langues m'a permis une analyse plus précise du *corpus* des oeuvres de cette recherche.

L'expérience d'écrire, au moins une partie de la thèse, dans la même langue de l'auteur étudiée m'a permis de vivre une expérience plus intime avec son oeuvre. Je crois que développer une écriture dans une langue étrangère nous pousse à regarder notre propre langue comme si celle-ci était une langue étrangère, en ôtant les mots de leurs vêtements habituels et en les atteignant dans la fraîcheur de leur chair. J'oserais affirmer qu'écrire dans une autre

langue c'est avoir la possibilité d'écrire ultérieurement dans sa propre langue avec un regard plus apte à la perception du poétique.

Peut-être c'est comme ça aussi qu'on peut percevoir ou du moins être plus sensible à l'écriture de l'auteure étudiée. Cette perception du poétique laisse notre corps plus perméable au passage du poétique à travers nos veines et comme ça on peut ressentir avec plus de profondeur l'oeuvre de l'auteure elle-même. Car si j'ai tracé ma petite biographie par rapport à ces quatre années d'études, maintenant il faut parler de Duras elle-même, un résumé de sa biographie à elle pour entrer dans son oeuvre afin d'y voir plus clair. (chercher à entrelacer ma biographie avec la biographie de Marguerite Duras).

Marguerite Germaine Marie Donnadiou a adopté son nom de plume, s'inspirant du nom de la commune où est né son père, Duras, située dans le département de Lot-et-Garonne. Née en 1914, Marguerite Duras a vécu, jusqu'à ses dix-huit ans, en Indochine, ancienne colonie française, le Vietnam actuel. Elle s'installe à Paris avec l'intention d'étudier les sciences politiques, les mathématiques et le droit. Elle a été militante du PCF, Parti Communiste Français. Elle a participé à la Résistance Française, un mouvement contre l'Occupation de la France par les Nazis. En outre, nous pouvons mettre en évidence: la contribution, par le biais de son stylo impétueux, dans le mouvement des étudiants Mai 68 ; sa position politique contre la guerre en Algérie (1954-1962) ; et sa signature dans le manifeste des 343 (5 avril 1971), signé par des femmes célèbres, dont Simone de Beauvoir et Delphine Seyrig, qui revendiquait le droit à l'avortement en France.

Pendant plus d'un demi-siècle de production, Marguerite Duras a construit une oeuvre monumentale, située entre 1943, avec la publication de son premier ouvrage, *Les Impudents*, jusqu'à la publication de *C'est tout*, en 1995, dont le titre prémonitoire révélait à la fois la fin de sa carrière artistique et sa propre mort en 1996. Marguerite Duras a reflété, dans chacun des domaines artistiques et des genres discursifs sur lesquels elle travaillait, le *background* acquis dans son permanent et infatigable transit entre les arts, ce qui a permis la création d'une oeuvre diversifiée, comprenant des romans, des pièces de théâtre, des scénarios, des textes critiques et même des films (19 au total entre des longs-métrages et des courts-métrages). Il est important de souligner que Marguerite Duras a été visiblement influencée par le septième art.

L'écrivaine française a commencé sa production cinématographique après avoir travaillé avec la littérature. D'abord, M.D.⁴⁵⁰ a fait son début dans le cinéma avec le scénario

⁴⁵⁰ Nous utiliserons l'acronyme M.D. pour nous référer à Marguerite Duras.

Hiroshima Mon Amour (1960). Ensuite, elle-même a débuté en tant que cinéaste avec le film *La Musica* (1967), co-réalisé par Paul Seban. Elle a participé comme actrice, réalisatrice et scénariste dans *Le Camion* (1977), et comme compositrice et cinéaste dans *Nathalie Granger* (1972). Dans cette perspective, il est important de mentionner que Marguerite Duras concentrait plusieurs fonctions lorsqu'elle réalisait ses films, produisant un véritable cinéma d'auteur. Tout cela après avoir publié des romans tels que *Les Impudents* (1943) et *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), qui a presque remporté le prix Goncourt.

En ce sens, il est intéressant de noter que Godard a classé Marguerite Duras comme appartenant à la « bande des Quatre »⁴⁵¹, qui comprend Sacha Guitry, Marcel Pagnol, Marguerite Duras et Jean Cocteau. De tels artistes ont été regroupés de cette manière parce que, avant de devenir des cinéastes, ils étaient des écrivains, réalisant des films d'une telle grandeur qu'il est devenu possible de croire au potentiel du cinéma. Comme le souligne Cléder (2012, p. 8), il existe une séparation disciplinaire dans la culture occidentale qui insiste encore à regarder le cinéma avec un complexe d'infériorité par rapport à la littérature. *La bande des Quatre* excellait précisément parce qu'il faisait tomber les barrières entre les disciplines, en produisant un cinéma fécond.

Cette thèse est divisée en deux parties. La première partie est relative aux deux scénarios et la seconde aux trois romans. Dans la première partie, je propose une analyse détaillée, mais non exhaustive, principalement des scénarios *Hiroshima Mon Amour* (chapitre I) et *Le Camion* (chapitre II), et afin d'avoir une analyse globale des oeuvres en question, je me tourne également vers les films respectifs. *Hiroshima Mon Amour* et *Le Camion* sont tous les deux des scénarios qui vont à l'encontre des scénarios traditionnels, car ils sont imprégnés du langage poétique, devenant des textes pertinents pour eux-mêmes, indépendamment de leurs transpositions cinématographiques.

Nous pensons qu'il est nécessaire de présenter un texte introductif dans les deux parties, dans le but de mettre en lumière les concepts à utiliser dans chaque chapitre. Dans le texte d'introduction de la première partie, en plus de présenter les idées sur le poétique, de Mikel Dufrenne et de Jean Onimus, nous abordons les visions de Pier Paolo Pasolini et de Luis Buñuel sur le cinéma de poésie. Dans le premier chapitre de la première partie, afin de définir comment le scénario et le film *Hiroshima Mon Amour* se constituent en tant que poétiques, nous utilisons les définitions développées dans le texte introductif de la première partie, qui fournira aussi les

⁴⁵¹ Extrait de DURAS ; GODARD, 2014, p. 85.

outils pour l'analyse de *Le Camion*. De plus, nous nous servons de l'esthétique de la réception, de Wolfgang Iser, pour comprendre le rôle du spectateur en ce qui concerne la perception du poétique.

Dans la deuxième partie, nous proposons une analyse des romans *Un Barrage contre le Pacifique* (1950) (chapitre III), *L'Amant* (1984) (chapitre IV) et *L'Amant de la Chine du Nord* (1991) (chapitre V), en mettant l'accent sur des éléments caractéristiques du langage cinématographique dans de telles oeuvres. Pour cela, nous nous tournons vers des auteurs qui ont réfléchi sur le langage cinématographique, tels que Marcel Martin et Noël Burch.

L'écrivaine avait déjà développé le thème de la légende familiale dans l'un de ses premiers romans, *Un Barrage contre le Pacifique*, également dans *L'Amant*, lorsque M.D. avait déjà réalisé la quasi-totalité de ses films, jusqu'à l'expérience radicale de *L'Amant de la Chine du Nord*, l'un de ses derniers livres, qui peut être lu aussi bien comme un roman que comme un scénario.

Les scénarios *Hiroshima Mon Amour*⁴⁵² et *Le Camion*, que Marguerite Duras a produits pour le cinéma, ont une forme complètement différente des scénarios cinématographiques traditionnels parce qu'ils incorporent des éléments de la littérature. Dans le roman *Un Barrage contre le Pacifique*, il est déjà possible de remarquer des indices du langage cinématographique. De plus, ses romans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* dialoguent encore plus intensément avec le cinéma, comme nous le verrons dans la deuxième partie.

Ces propositions sont intéressantes dans la mesure où elles peuvent mettre en lumière l'acte de l'écriture de Marguerite Duras et le rapport de telle écriture avec le cinéma. Par contre, lorsque Marguerite Duras commencera à faire du cinéma, elle emportera tout ce bagage cinématographique dans la littérature, comme nous essaierons de l'élucider tout au long de cette recherche.

Même si M.D. n'aimait pas que son nom fût associé au Nouveau roman – car elle s'est toujours auto-proclamée une artiste indépendante et sans étiquettes –, nous comprenons qu'elle figure entre les écrivains de ce mouvement, étant donné qu'elle adoptait une pratique expérimentale et de recherche, dans ses livres comme dans ses films, ce qui caractérise la

⁴⁵² Le scénario d' *Hiroshima Mon Amour* a été publié en 1960, mais le film a été lancé en 1959. Alors, lorsqu'on se réfère au scénario *Hiroshima Mon Amour*, nous indiquerons son année de publication. Le même sera fait pour le film.

production littéraire et cinématographique de cette génération-là, selon les idées de Robbe-Grillet (1963, p. 137).

Cependant, pour Leyla Perrone-Moisés (1996, p. 129), l'association du nom de Duras au Nouveau Roman peut être remise en question, car, selon la même théoricienne, M.D. n'innove pas, dans ses romans, en ce qui concerne les problèmes relatifs aux genres et à la création de nouvelles formes expressives (PERRONE-MOISÉS, 1996, p. 129). Nous pensons, au contraire, que lorsque Marguerite Duras opère le transit entre le cinéma et la littérature et promeut la coalescence de deux arts, elle a renouvelé des genres discursifs préexistants à travers sa marque d'artiste amphibie du XX^e siècle.

Selon Todorov (1980, p. 48), le genre c'est une codification des propriétés discursives. Lorsque l'écrivain écrit une oeuvre, il a en tête un certain genre discursif, comme une sorte de forme qui organisera son processus de création, qui va modeler son travail artistique. Ainsi, les genres fonctionnent, pour les auteurs, comme des « modèles d'écriture » et, pour les lecteurs, comme un « horizon d'attente » (TODOROV, 1980, p. 49).

Sous le prisme d' « horizon d'attente », les lecteurs lisent le texte en fonction du système de genres qu'ils connaissent, soit à partir de la critique, soit à partir de l'enseignement, soit à partir du système de diffusion du livre (TODOROV, 1980, p. 49). Dans la perspective des « modèles d'écriture », pour composer leurs oeuvres, les auteurs se basent sur des genres discursifs disponibles dans la société (TODOROV, 1980, p. 49).

De cette manière, les genres « Ao contrário de espartilhos sufocantes, são estruturas que a experiência histórica ensina serem básicas para a expressão do pensamento »⁴⁵³ (MOISÉS, 2013, p. 204). Certes, à partir de la structure des genres existants dans une société, l'écrivain choisira ceux qui se conformeront le mieux à l'exercice de son art. Ainsi, selon les chemins esthétiques de son choix, qu'il aura ouverts ou construits, l'écrivain peut rompre, ou non, avec les genres laissés en héritage par la tradition.

Nous nous demandons donc: au-delà du mélange des genres, selon ce que plusieurs critiques de l'oeuvre durasienne soutiennent, M.D. a-t-elle créé un nouveau genre discursif, en transitant entre le cinéma et la littérature? Nous soulevons deux hypothèses: les scénarios *Hiroshima Mon Amour* et *Le Camion* contiennent des éléments qui peuvent justifier l'engendrement d'un genre discursif fluide, car ils mélangent des caractéristiques du cinéma et

⁴⁵³ « Contrairement à des corsets étouffants, ce sont des structures que l'expérience historique nous enseigne pour l'expression de la pensée ».

de la littérature. Le roman *L'Amant de la Chine du Nord*, l'une des dernières oeuvres de l'auteure, peut également être lu comme un scénario cinématographique. Dans les deux hypothèses, il est évident que l'écriture durasienne va au-delà d'un croisement ou d'une fragmentation subversive de genres.

Nous soutenons que la grande importance de son oeuvre est dûe, parmi d'autres facteurs, à l'interpénétration, fortement présente entre la littérature et le cinéma⁴⁵⁴, créant une oeuvre expérimentale et innovatrice. Selon Todorov (1980, p. 50), étant donné que le genre discursif est né du croisement entre la poétique générale et l'histoire littéraire, il peut alors devenir protagoniste des études littéraires. Pour cette raison, nous jugeons important de scruter la nature de ce mélange des genres discursifs, caractéristique vraiment indéniable de l'oeuvre durasienne.

Il est important de souligner qu'un tel mélange des genres discursifs peut être considéré comme une constatation vastement acceptée par la critique durassienne. Dans ce sens, Madeleine Borgomano, l'ex-présidente de la Société Marguerite Duras, se réfère à l'oeuvre de M.D. comme un « [...] carrefour transgressif entre les genres » et une « [...] zone de transition ou de transit » (BORGOMANO, 2010, p. 55). Nous pouvons encore mentionner Joëlle Pagès-Pindon, vice-présidente de l'Association Marguerite Duras, qui caractérise l'écriture durassienne comme un « [...] brouillage des frontières » (PAGÈS-PINDON, 2005, p. 182). Enfin, Andrea Correa Paraiso (2002), critique brésilienne de l'oeuvre de Duras, définit celle-ci comme étant hybride, en vertu de l'imbrication entre les genres distincts. Nous prétendons montrer que cette comparaison entre le texte et l'image produit non seulement un genre hybride, selon ce que certains chercheurs de l'oeuvre durasienne soutiennent, mais un nouveau genre discursif.

Marguerite Duras a consacré une partie considérable de sa carrière au cinéma. La ciné-écrivaine a rédigé les scénarios pour les films qu'elle a réalisés ou qui étaient réalisés par d'autres artistes. Tels scénarios se sont transformés en des livres intéressants, car ils peuvent être étudiés non seulement en liaison avec les films mais aussi comme des textes autonomes. Dans ce contexte, nous soulignons *Hiroshima Mon Amour* et *Le Camion* qui, en raison de leur force poétique et de leur parenté évidente avec la littérature, peuvent être étudiés et analysés indépendamment de leurs transpositions cinématographiques.

Le cinéma et la littérature se sont mutuellement influencés, ce qui a résulté en de grandes rencontres (DELEUZE, 1987, p. 6). Dans ce sens, Epstein (1983, p. 269) a affirmé que la

⁴⁵⁴ Le théâtre fait également partie de l'oeuvre durasienne, mais il ne sera pas traité ici.

littérature moderne est saturé de cinéma et que, de manière réciproque, cet art mystérieux a beaucoup assimilé de la littérature. Dans l'ensemble des artistes qui ont su joindre dans leur oeuvre ces deux domaines, nous retrouvons Marguerite Duras qui si, d'une part, a contribué à la littérature avec une écriture chargée d'influences du langage cinématographique, d'autre part, a produit une oeuvre cinématographique transpercée d'influences littéraires.

Nous pensons que c'est exactement grâce à l'influence exercée par la littérature de Marguerite Duras dans sa cinématographie que le scénario cessera d'être un texte soumis au film correspondant et passera alors à un niveau plus élaboré, plus artistique. La lecture et l'analyse des scénarios durassiens peuvent être faites indépendamment de la traduction intersémiotique cinématographique. Par exemple, le texte de *Hiroshima Mon Amour* ainsi que le texte de *Le Camion* ont une valeur intrinsèque, une fois qu'ils sont porteurs d'une richesse artistique-littéraire qui peut être fructueusement explorée.

Nous comprenons que M.D. crée un genre discursif différencié, car tout en présentant un langage littéraire, les scénarios de la ciné-écrivaine peuvent être susceptibles de traduction intersémiotique pour le cinéma. Dans ce sens, étant donné que l'auteure transite par la littérature et le cinéma, les scénarios durassiens se retrouvent aux antipodes des scénarios traditionnels, qui se subordonnent au film et n'ont pas de pertinence en tant que textes autonomes. En d'autres mots, M.D. va à l'encontre de l'idée selon laquelle le scénario n'a pas de valeur esthétique.

Hiroshima mon amour et *Le Camion* sont des textes « ouverts » (ECO, 2001), car ils permettent une grande liberté non seulement au cinéaste mais aussi au lecteur-spectateur. Par exemple, dans le cas de *Le Camion*, l'usage du conditionnel présent et du conditionnel passé – qui correspondent, en portugais, au *futuro do pretérito* et au *futuro do pretérito composto* déchaîne l'imagination du lecteur-spectateur. Et, dans le cas d'*Hiroshima mon amour*, la richesse poétique de l'écriture exige du lecteur-spectateur l'usage de l'imagination afin de pouvoir interagir avec l'oeuvre.

Il est commun d'attribuer une plus grande valeur à un film élaboré à partir d'un texte littéraire lorsque le film devient illustratif par rapport au texte inspirateur, en supposant, ainsi, qu'il soit plus fidèle à l'oeuvre de l'écrivain. En ce qui concerne *Hiroshima Mon Amour* et *Le Camion*, il s'agit des textes déjà traversés par l'idée de la composition pour le septième art, dans lesquels on retrouve les influences de la littérature.

Dans cette perspective, l'oeuvre durassienne permet une nouvelle manière de penser la relation entre la littérature et le cinéma, car Marguerite Duras crée un scénario qui est dirigé

vers le cinéma, mais qui peut être lu et analysé comme un texte littéraire. Néanmoins, le scénario ne cesse pas de contenir des traces qui démontrent l'inspiration du septième art.

Il est donc intéressant d'étudier ce texte littéraire, fait pour le film, en y identifiant les outils esthétiques et spécifiques du septième art, ainsi que la possibilité que les scénarios se construisent comme un nouveau genre discursif. En prenant en compte qu'« [...] um novo gênero é sempre a transformação de um ou vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação »⁴⁵⁵ (TODOROV, 1980, p. 46), nous comprenons qu'on peut penser à un nouveau genre discursif, car *Hiroshima Mon Amour* et *Le Camion* se rencontrent dans un horizon de croisement entre la littérature et le cinéma.

La salle de cinéma a été comparée à la caverne de Platon, les spectateurs étant les prisonniers, et les images sur l'écran, les ombres projetées sur les murs (AUMONT; MICHEL, 2003, p. 44). Contrairement à de telles pensées, le philosophe algérien Jacques Rancière soutient que l'idée de la passivité est, en réalité, fautive, car le spectateur, comme l'élève ou l'intellectuel « [...] observe, choisit, compare et interprète »⁴⁵⁶ (2012, p. 17), tout en interagissant, de cette manière, avec les images qui lui sont proposées. En ce sens, il est important de souligner que la méfiance de Platon par rapport aux images, développée dans le chapitre VII de la *République*, durera plusieurs siècles dans l'histoire de l'Occident. Si bien que lorsque le cinématographe est apparu à la fin du XIX^e siècle, beaucoup n'ont pas cru à son potentiel. Même les frères Lumière ne croyaient pas en l'avenir du cinématographe et ne soupçonnaient même pas que le cinéma deviendrait un art avec son propre langage.

Si, d'une part, Rancière (2012) pense que la soi-disant passivité du spectateur, devant les images, ne peut pas être prouvée, car, en quelque sorte, lorsque le spectateur interagit avec les images, il se met à réfléchir; d'autre part, Marguerite Duras (1987) se bat contre l'infantilisation systématique du spectateur, qui peut être comprise comme étant une banalisation du film pour le rendre plus facilement intelligible.

Devant l'oeuvre cinématographique durasienne, nous comprenons que bien que le spectateur ait le potentiel d'interpréter les images, il est nécessaire que le lecteur-spectateur, par le biais d'un effort intellectuel et imaginatif, utilise un tel potentiel pour construire ses propres chemins interprétatifs, appuyés sur les éléments constitutifs de l'oeuvre. En entretien avec

⁴⁵⁵ « [...] un nouveau genre est toujours la transformation d'un ou de plusieurs genres anciens: par inversion, par déplacement, par combinaison ».

⁴⁵⁶ « observe, choisit, compare et interprète ».

Marguerite Duras, Michelle Porte, documentariste et réalisatrice française, déclare concernant *Le Camion*:

Pour moi, spectateur qui vient de voir le film, c'est la première fois qu'au cinéma on me donne une aussi grande liberté, je trouve là la même liberté qu'à la lecture et c'est dans ce sens que je trouve que ce film est quelque chose de nouveau, une voie tout à fait nouvelle dans le cinéma. (DURAS; PORTE, 1977, p. 90).

Le cinéma durassien ne souhaite pas un spectateur soumis, passif devant des images (en mouvement) prêtes à être consommées. Au contraire, le cinéma durassien souhaite que le spectateur soit libre de toutes chaînes mentales, afin qu'il puisse comprendre l'oeuvre, en interagissant avec elle. Alors, à l'encontre du cinéma qui offre des modèles prêts, facilement tangibles, les oeuvres durassiennes invitent le lecteur-spectateur à réfléchir.

Dans la perspective de l'oeuvre durassienne, on ne peut pas négliger le rôle du spectateur – ni celui du lecteur – étant donné que M.D. s'est préoccupée, spécialement de la fonction du spectateur non pas pour lui plaire ou pour être complaisante avec lui, mais pour l'encourager à réfléchir. Dans une interview avec Xavière Gauthier, Duras (1974, p. 91) parle de la relation du spectateur au film: « [...] Tout est digéré. On lui amène, il avale, ou bien il le vomit, comme moi, je ne peux plus du tout les voir [...] ». Ainsi, les films et les livres de Duras sont « ouverts », en relation intime avec les poétiques contemporaines:

O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra a acabar: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo a sua obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a sua forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento.⁴⁵⁷ (ECO, 2001, p. 62).

Il est clair, ainsi, que Marguerite Duras subvertit la logique du marché, imposée par le cinéma commercial, car celui-ci subordonne le texte à l'image. Cependant, peut-être parce que M.D. est une auteure qui a bu à la source de la littérature, le texte possède une importance

⁴⁵⁷ « En bref, l'auteur offre au spectateur une oeuvre à achever; l'auteur ne sait pas exactement comment l'oeuvre pourra terminer, mais il sait que l'oeuvre menée à son terme sera, toujours et malgré tout, son oeuvre, pas une autre, et qu'en terminant le dialogue interprétatif, une forme qui est la sienne paraîtra, même si elle est organisée par une autre forme d'une manière qu'il n'aurait pas pu prévoir complètement, car il avait déjà proposé, essentiellement, quelques possibilités rationnellement organisées, orientées et douées d'exigences organiques de développement ».

notable. Il y a même ceux qui soutiennent que Marguerite Duras « [...] ne s'intéresse au cinéma que pour mieux comprendre la nature de l'écrit » (MARITCHIK, 2007, p. 197). Nous pouvons affirmer, donc, que l'art de M.D. est, par excellence, un « acte de résistance » (DELEUZE, 1987, p. 13), y compris, contre le phénomène du cinéma commercial qui cherche à uniformiser et standardiser le film de manière à le rendre tout simplement un autre produit destiné à être vendu et consommé.

Dans ce sens, il est aussi possible de percevoir l'existence d'autres couches textuelles que le spectateur lui-même est invité à élaborer avec l'artiste, comme si le lecteur-spectateur était lui aussi un type d'artiste. Par exemple, *Le Camion* « [...] aproxima-se do texto, sem ser, contudo, literatura filmada »⁴⁵⁸ (ANDRADE, 2001, p. 111), étant donné que *Le Camion* consiste dans la lecture du scénario.

Les romans écrits par l'auteure réverbèrent des expériences de son enfance et de son adolescence. Le fait que Marguerite Duras est née et a vécu, jusqu'aux dix-huit ans, en Indochine Coloniale, l'a marquée si profondément et de manière si indélébile que plusieurs de ses oeuvres auront comme arrière-plan les coutumes, les paysages et les mémoires de ce pays-là. En plus, la façon dont Marguerite Duras utilise la langue française dans ses textes est en grande partie dûe au fait qu'elle était bilingue, car elle parlait couramment le français et le vietnamien.

En raison de cela, ayant vécu presque toute son enfance et son adolescence avec sa famille en Indochine, l'histoire de vie de M.D. pénètre quelques-unes de ses productions littéraires. Le premier de cet ensemble d'oeuvres est le livre *Un Barrage contre le Pacifique*, dans lequel l'auteure raconte l'histoire tragique de sa mère, qui a acheté des terres incultivables, envahies par le Pacifique, et contre lequel, dans une dernière tentative irraisonnée pour sauvegarder presque deux décennies d'économie, inutilement, elle a érigé des barrages afin de protéger les rizières, comme on peut le voir dans le passage suivant: « Puis, en juillet, la mer était montée comme d'habitude à l'assaut de la plaine. Les barrages n'étaient pas assez puissants. Ils avaient été rongés par les crabes nains des rizières. En une nuit, ils s'effondrèrent ». (DURAS, 1950, p. 57).

De plus, chez *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, il est possible d'identifier des mémoires travaillées de manière artistique et littéraire concernant la période où M.D. a vécu en Indochine. Le thème qui traverse cette partie de ses oeuvres révèle le désespoir d'une famille

⁴⁵⁸ « [...] s'approche du texte sans être littérature filmée ».

au bord de la misère, bien que ses membres fassent partie d'un groupe social de l'Indochine Coloniale, composé par des colons blancs qui avaient certains privilèges au détriment de la population locale. Quand le père de Duras est mort, sa mère, qui reprend son travail d'institutrice, devient responsable pour l'entretien de la famille (LEBELLEY, 1994, p. 4). Chez *Un Barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, on identifie la révolte contre les spoliateurs qui ont trompé sa mère avec des terres incultivables.

La mère ignorait qu'afin d'obtenir des terres cultivables il fallait payer aux agents du cadastre un pot-de-vin correspondant au double de la valeur exigée pour l'achat du terrain. Les terres qui étaient improductives devaient être restituées aux mêmes agents du cadastre qui les avaient vendues. Ainsi, ces extorqueurs corrompus ont retrouvé une véritable mine d'or en Indochine. Outre le fait d'avoir économisé pendant quinze ans afin d'acheter ce morceau de terre, annuellement envahi par l'océan, la mère a contracté des prêts pour construire des barrages contre le Pacifique. À la fin, elle ne pouvait même pas offrir de telles terres en cadeaux aux cultivateurs, selon la narrative de M.D.⁴⁵⁹, car ils « appartenaient » déjà à l'Océan et aux crabes nains des rizières.

M.D. a dû attendre quarante et un ans, après une carrière intense de transit entre différents moyens artistiques, pour recevoir le plus convoité des prix littéraires du monde francophone, le prix Goncourt, ce qui s'est produit avec la publication de *L'Amant*. À partir de ce livre, Jean-Jacques Annaud a réalisé un film homonyme (1991), critiqué et rejeté par M.D. Ses idées concernant la manière dont ce film aurait dû être réalisé ont été développées chez *L'Amant de la Chine du Nord*. Par conséquent, M.D. reprenait toujours les thèmes avec lesquels elle travaillait et elle a maintenu, au coeur de son oeuvre, un dialogue intense entre la littérature et le cinéma.

Si l'oeuvre littéraire de M.D. est encore peu diffusée au Brésil, l'oeuvre cinématographique de l'auteure reste dans l'attente d'une divulgation méritée et plus étendue. Son livre le plus connu, *L'Amant*, qui a été traduit dans plus de quarante langues, n'est que la pointe de l'*iceberg* d'un vaste travail littéraire et cinématographique. C'est précisément parce qu'il s'agit d'une oeuvre hybride que nous percevons dans celle-ci quelque chose de nouveau, non seulement du point de vue littéraire mais aussi cinématographique. En d'autres mots, la

⁴⁵⁹ *Worn out with desire to write* (1985). Réalisation: Alan Benson et Daniel Wiles. Producteur: Hilary Chadwick. Documentaire: 51'06". Disponible dans: <https://www.youtube.com/watch?v=TPiv0EKzd8K>. Accès: 12 jun. 2014, 15:00.

nouveauté s'instaure dans la littérature et dans la cinématographie, dans le point d'intersection entre les deux champs artistiques.

Le travail artistique de Marguerite Duras résulte de réflexions, de reconstructions et d'expérimentations. Comme d'autres artistes, M.D. réussit à présenter au lecteur-spectateur la manière dont l'oeuvre a été élaborée en la tournant à l'envers. L'écriture devient l'objet de l'oeuvre littéraire, en ce sens qu'elle attire l'attention non seulement sur son contenu, mais, principalement, sur la manière dont il est transmis. L'oeuvre durassienne, de cette manière, présente la deuxième caractéristique du « discours ouvert », qui renvoie le lecteur pas tellement vers le contenu, mais plutôt vers la manière dont celui-ci est organisé (ECO, 2001, p. 280). Par conséquent, étant donné que l'écriture durassienne se configure dans cet horizon d'ouverture, elle ne s'épuise jamais, en se conservant toujours comme source d'informations potentiellement renouvelables, selon les différentes cultures et les diverses sensibilités.

Pour la critique, il est intéressant d'étudier une auteure d'une telle envergure artistique et intellectuelle, étant donné que l'oeuvre durassienne est très extensive et avec une production critique aussi vaste. En plus, l'oeuvre de l'auteure, en étant « ouverte », permet une vaste gamme d'interprétations et d'interfaces avec des différents domaines artistiques. Un autre point fondamental de l'oeuvre de M.D. est son caractère expérimental, car elle n'accepte pas de formules toutes prêtes ni pour écrire ni pour filmer, en démontrant, ainsi, la cohérence entre sa production artistique et son discours théorique sur l'écriture:

Je crois que c'est ça que je reproche aux livres, en général, c'est qu'ils ne sont pas libres. On le voit à travers l'écriture: ils sont fabriqués, ils sont organisés, réglementés, conformes on dirait. Une fonction de révision que l'écrivain a très souvent envers lui-même. L'écrivain, alors il devient son propre flic. J'entends par là la recherche de la bonne forme, c'est-à-dire de la forme la plus inoffensive. Il y a encore des générations mortes qui font des livres pudibonds. Même des jeunes: des livres charmants, sans prolongement aucun, sans nuit. Sans silence. Autrement dit: sans véritable auteur. Des livres de jour, de passe-temps, de voyage. Mais pas des livres qui s'incrument dans la pensée et qui disent le deuil noir de toute vie, le lieu commun de toute pensée. (DURAS, 1993, p. 34).

En considérant les scénarios *Hiroshima Mon Amour* et *Le Camion* et le roman *L'Amant de la Chine du Nord*, nous comprenons que l'écriture et la filmographie de Marguerite Duras se produisent dans un entre-lieu, dans une zone où divers genres se croisent. Dans cette thèse, nous analysons la nature du croisement de domaines artistiques, en comparant des livres et des films de l'auteure.

Selon Lotman (1978, p. 39), une structure artistique complexifiée, fabriquée par le biais du langage, produit un ensemble d'informations qui exigent une certaine structure spécifique. Chaque information, donc, demande une structure particulière afin d'exister et d'être transmise. Dans cette perspective, nous cherchons à identifier, dans les textes littéraires et cinématographiques mentionnés dans cette recherche, de telles structures artistiques complexes, afin de comprendre comment elles convergent non seulement en faveur de la rénovation des genres discursifs mais aussi pour la création d'un nouveau genre discursif.

De manière plus spécifique, nous interrogeons: quelles sont les similitudes et les différences entre *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*? Ou, plus précisément, quelles sont les différences entre le film réalisé par Jean-Jacques Annaud et ce qui aurait dû être le film, selon Marguerite Duras, qui a écrit un autre livre parce qu'elle n'avait pas aimé le film d'Annaud. Comment peut-on comprendre l'idée du genre discursif chez *L'Amant de la Chine du Nord*, une oeuvre qui est à mi-chemin entre le roman et le scénario cinématographique? Au-delà de se configurer tout simplement comme un mélange entre littérature et cinéma, étant donné que ce livre est un hybride entre ces deux domaines artistiques, n'est-il pas possible de percevoir un nouveau genre discursif, né grâce à cet échange fructueux?

Le genre peut apparaître en même temps que l'oeuvre, c'est-à-dire, l'écrivain est capable de créer un nouveau genre lorsqu'il élabore son projet artistique, devenant un « genoteta » (TODOROV, 1980, p. 37, soulignement de l'auteur). Ainsi, les genres littéraires ne sont pas des catégories figées, mais ils peuvent se croiser, afin de produire une oeuvre qui soit le résultat d'une contamination entre eux, en créant, dans un premier temps, un genre hybride, ou, dans un deuxième temps, un nouveau genre discursif.

L'Amant de la Chine du Nord est une réécriture de *L'Amant*, parfois, avec des citations entières de celui-ci, soit dans les mêmes contextes, soit dans des contextes différents. Par exemple, il y a des passages des deux romans, comme indiqués dans les extraits suivants, présents, respectivement, chez *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*:

Elle lui dit: *je préférerais que vous ne m'aimiez pas*. Même si vous m'aimiez je voudrais *que vous fassiez comme d'habitude avec les femmes*. Il la regarde comme épouvanté, il demande: *c'est ce que vous voulez?* Elle dit que oui. Il a commencé à souffrir là, dans la chambre, pour la première fois, il ne ment plus sur ce point. Il lui dit que déjà il sait qu'elle ne l'aimera jamais [...]. (DURAS, 1984, p. 47, nos soulignements).

J'aurais préféré que tu ne m'aimes pas. Que tu fasses comme d'habitude avec les autres femmes, pareil. C'était ça que je voulais. C'était pas la peine de m'aimer en plus. (DURAS, 1991, p. 174, nos soulignements).

Nous devons souligner que M.D. n'a pas écrit *L'Amant de la Chine du Nord* parce qu'elle était insatisfaite du roman *L'Amant*, mais parce qu'elle était mécontente du film homonyme de Jean-Jacques Annaud. Ce mécontentement est devenu productif: un livre, d'un certain écrivain, inspire, chez un autre auteur, la création d'un film, qui redevient un livre, réécrit par la même auteure qui a entamé ce processus de dissémination artistique. C'est ce mélange de domaines artistiques qui peut fournir des pistes pour découvrir la création d'un nouveau genre discursif, né du croisement entre la littérature et le septième art.

D'ailleurs, le livre de 1991, *L'Amant de la Chine du Nord*, contient plusieurs extraits indiquant la manière dont il devrait être transposé vers l'écran. En outre, il y a des références concernant l'usage des caméras et des suggestions à la fin de l'oeuvre, au cas où elle inspirerait la création d'un film, comme on peut percevoir dans l'extrait suivant:

Les images proposées ci-dessous pourraient servir à la ponctuation d'un film tiré de ce livre. En aucun cas ces images – dites plans de coupe – ne devraient « rendre compte » du récit, ou le prolonger ou l'illustrer. Elles seraient distribuées au gré du metteur en scène et ne décideraient en rien de l'histoire. Les images pourraient être reprises à tout moment, la nuit, le jour, à la saison sèche, à la saison des pluies. Etc. (DURAS, 1991, p. 243).

Évidemment, Marguerite Duras a pu réaliser une oeuvre qui, d'un seul coup, traverse et lie les différents domaines artistiques – littérature et cinéma – pour une question de génie individuel ainsi que pour une question d'époque, car « [...] as obras de arte são produtos não do gênio de escritores individuais mas da cultura que os produziu »⁴⁶⁰ (DINIZ, 2005, p. 63). Dans ce sens, M.D. a vécu dans un contexte historique particulier, le vingtième siècle, qui a vu le développement du septième art, la liaison de celui-ci avec le capitalisme et la division du septième art entre le cinéma d'art et le cinéma commercial. Il faut souligner que l'oeuvre durassienne est profondément historique et que M.D. a été une écrivaine qui a marqué son

⁴⁶⁰ «[...] les oeuvres d'art sont des produits non pas du génie des écrivains individuels, mais de la culture qui les a produits ».

époque, tels que des écrivains comme Alain Robbe-Grillet et Pier Paolo Pasolini⁴⁶¹, qui ont bénéficié du mélange des genres dans leurs productions artistiques.

Il est important de noter que les modifications des genres textuels sont graduelles et la naissance de nouveaux genres littéraires se fait très lentement. En plus, les genres littéraires existent au fur et à mesure que le public et la critique les reconnaissent et sont essentiellement historiques (AUMONT ; MARIE, 2010, p. 142). Par conséquent, chaque auteur renouvelle sa création artistique selon sa période historique et ses possibilités. Il est indéniable que M.D. a questionné les frontières entre les genres, mais il ne s'agit pas d'une posture critique seulement théorique, une fois qu'elle a utilisé ces questionnements à travers ses romans, ses scénarios cinématographiques, ses films, son oeuvre.

Enfin, nous soutenons que M.D. n'a pas seulement réalisé une dilution des frontières entre les genres, mais qu'elle a aussi proposé une rénovation de tels genres. En d'autres mots: non seulement on cherche à constater l'interpénétration des différents univers artistiques, mais, par le biais d'une analyse critique et comparative, nous soutenons que M.D. amalgame la littérature et le cinéma soit dans la composition de son texte cinématographique, lorsqu'elle utilise des caractéristiques spécifiques de la littérature, soit dans son texte littéraire, quand elle utilise des références explicites au septième art, permettant, ainsi, une certaine rénovation discursive de l'écriture du scénario et du roman. De cette manière, ayant pleine conscience de la caractéristique transitoire et de l'historicité des genres, nous cherchons à comprendre comment M.D. construit sa poétique afin de formuler un nouveau genre discursif.

⁴⁶¹ La littérature a beaucoup influencé le cinéma, mais lui aussi a exercé une grande influence sur la littérature. Nous savons que d'autres auteurs ont migré entre ces domaines artistiques, tel que Alain Robbe-Grillet, qui a écrit le scénario *L'Année dernière à Marienbad* (1961) pour le film homonyme d'Alain Resnais.

Partie I – Le Cinéma de la Littérature: Analyse de deux scénarios de Marguerite Duras et de leurs transpositions cinématographiques respectives

Principalement, cette première partie de la recherche porte sur l'identification et l'étude du poétique dans les scénarios cinématographiques *Hiroshima Mon Amour* et *Le Camion*, afin de rendre intelligible la compréhension de ce genre discursif fluide. Cependant, nous nous référerons également à certaines manifestations du poétique dans les oeuvres cinématographiques, ce qui apparaîtra d'une manière marginale par rapport à l'analyse des scénarios cinématographiques, car ce sont ces textes qui donnent lieu à ce genre discursif fluide.

Au début du XXe siècle, de nombreux artistes ont tenté de déconstruire l'idée selon laquelle le cinéma n'était qu'un divertissement éphémère de masses avides de nouvelles, « [...] comparável aos circos de aberrações ou até mesmo aos prostíbulos »⁴⁶² (SABADIN, 2009, p. 70). En plus, en tenant compte du fait que le cinéma faisait ses premiers pas, de nombreux cinéastes ont cherché à rapprocher l'art naissant à la littérature multimillénaire, afin d'ennobler le cinéma.

Depuis les débuts du cinéma, le poétique se manifeste dans les oeuvres cinématographiques (PASOLINI, 1982). Au cours de l'Impressionisme français, dans les années 20, des cinéastes comme Abel Gance, Germaine Dulac et Jean Epstein se sont consacrés à produire un cinéma de poésie. En plus, ce dernier comprenait le cinéma comme une « [...] langue peu raisonneuse, mais magiquement émouvante, une langue de poésie » (EPSTEIN, 1955, p. 22). Ainsi, certains cinéastes ont non seulement réfléchi à propos de relations possibles entre cinéma et poésie, mais ils ont également construit leurs films en fonction de ces réflexions.

De plus, le cinéma surréaliste, basé sur les concepts de psychanalyse de Freud, utilise le monde onirique et rompt avec la logique narrative en introduisant plusieurs éléments poétiques dans le septième art. Par exemple, Abel Gance avec *La Roue* (1923), Germaine Dulac avec *La Coquille et le Clergyman* (1928), Luis Buñuel avec *Un Chien Andalou* (1929) et *L'Âge d'Or* (1930), et Jean Cocteau avec *Le Sang d'un Poète* (1930). Ainsi, dans les années 20 et 30 du vingtième siècle, les cinéastes Abel Gance, Germaine Dulac, Luis Buñuel et Jean Cocteau ont pu introduire des éléments poétiques dans leurs films.

D'après Mikel Dufrenne (1969, p. 101), l'oeuvre poétique induit le lecteur à l'état poétique. Pour Jean Onimus (p. 14, soulignements de l'auteur), « [...] le poétique relève d'un besoin élémentaire, un besoin d'exister plus ». En outre, « [...] Elle [la poésie] porte en elle la

⁴⁶² «[...] comparables à des cirques d'aberrations, voire à des maisons des prostitution ».

compensation parfaite des misères que nous endurons (BRETON, 1924, p. 8). Par conséquent, nous considérons que les scénarios cinématographiques *Hiroshima Mon Amour* et *Le Camion*, et les oeuvres cinématographiques qui les représentent, suscitent, chez le lecteur-spectateur, l'état poétique et, dans cette optique, peuvent être considérés comme poétiques. De plus, ces oeuvres permettent au récepteur d'atteindre cet état d'exister plus, qui consiste non seulement à exister dans la vie quotidienne, mais permet au récepteur de se libérer des misères subies et des tentacules oppresseurs de la vie quotidienne.

En outre, le poétique est: “[...] une manière d’être et d’ouvrir les yeux qui révèle que la poésie n’est rien nulle part, sauf dans ce regard qui assure la souveraineté de l’homme sur les choses de la création” (REVERDY apud BENAC, 1988, p. 387). Cela dit, en plus d’être présent dans des oeuvres artistiques, le langage poétique varie en fonction de la réception de chaque individu, car ce langage peut se manifester lorsque le sujet est enclin à le capter.

Ainsi, si d’une part, l’oeuvre entraîne l’expérience du poétique, d’autre part, le récepteur développe une sensibilité esthétique pour la captation du poétique. En ce sens, *Hiroshima Mon Amour* et *Le Camion* sont des oeuvres capables d’éveiller l’état poétique. Cependant, pour que cela entre en vigueur, il est impératif que le lecteur-spectateur devienne un collaborateur, car il s’agit des oeuvres qui ne sont pas faciles à saisir et se renouvellent à chaque lecture ou visualisation, demandant un grand degré de participation intellectuelle et imaginative.

Il est important de souligner que le poétique est étroitement lié à l’image (PAZ, 1996, p. 50). De plus, “[...] A imagem não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la”⁴⁶³ (PAZ, 1996, p. 50). Par conséquent, nous pensons que le cinéma offre une source inépuisable pour la capture du poétique, étant donné que le matériel utilisé par le réalisateur consiste précisément en des images (en mouvement). Afin de construire le langage poétique, le poète doit utiliser le répertoire de mots offert par sa langue et évoquer des images, tandis que le cinéaste, pour la construction du poétique dans le langage cinématographique, peut utiliser directement des images.

Selon Dufrenne (1963, p. 50), la poésie a pour fonction de remettre le langage à ses origines et de “[...] reanima-a (a linguagem) mais do que a converte, reativa seu poder expressivo”⁴⁶⁴ (DUFRENNE, 1963, p. 50). Par conséquent, nous pensons que la première fonction de la poésie, telle que soulignée par Dufrenne, peut être comprise comme la logique

⁴⁶³ “[...] L’image n’explique pas: elle nous invite à la recréer et, littéralement, à la revivre”.

⁴⁶⁴ “[...] le revigorer (le langage) plutôt que de le convertir, réactive son pouvoir expressif”.

avec laquelle le cinéma peut fonctionner, puisque tous les éléments qui apparaissent à l'écran sont des images, se référant aux choses elles-mêmes, bien que celles-ci soient des signes. Comme la poésie, le cinéma de poésie est capable de provoquer, chez le spectateur, des résonances de l'état poétique sans, toutefois, nécessairement, recourir à la langue orale ou écrite.

Il est important de noter que la fonction poétique n'appartient pas exclusivement au domaine du poème parce que “[...] Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar a poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora”⁴⁶⁵ (JAKOBSON, 2003, p. 128). Selon le linguiste russe, le langage poétique se manifeste lorsque, dans l'oeuvre d'art, nous observons l'accent mis sur le travail et le perfectionnement du message lui-même. Il est possible d'observer cette caractéristique chez *Hiroshima Mon Amour* et chez *Le Camion*. C'est-à-dire: le travail du message lui-même, dans les deux oeuvres, est le point de départ pour comprendre ces scénarios et ces films tels que poétiques.

Dans les années 1960, Pasolini a inventé le terme “cinéma de poésie”, qui, selon le réalisateur italien, aurait quelques caractéristiques, telles que l'utilisation de la subjective indirecte libre, un concept qui sera bientôt élucidé. Quelques années plus tard, Pasolini (1982) oppose le cinéma de prose au cinéma de poésie. Alors que le premier se concentre sur le récit, dans le second, il y a une plus grande préoccupation quant à la façon dont le langage du film est travaillé. Bien qu'*Hiroshima mon amour* et *Le Camion* contiennent des récits, le travail du langage, dans les deux oeuvres, reste évident, comme nous le verrons clairement au cours de deux prochains chapitres.

Dans un essai central, *O cinema de poesia* [Le cinéma de poésie], contenu dans le livre *Empirismo hereje*, Pasolini soutient que le cinéma a un fort penchant pour être poétique, de sorte que “[...] a tendência da linguagem cinematográfica deveria ser uma tendência expressivamente lírico-subjetiva”⁴⁶⁶ (PASOLINI, 1982, p. 142). En raison de sa plus basse systématisation par rapport à la langue, le cinéma a une “[...] qualidade onírica profunda”⁴⁶⁷ (PASOLINI, 1982, p. 139), révélant une grande inclinaison pour le langage poétique.

⁴⁶⁵ “[...] Toute tentative de réduire la sphère de la fonction poétique à la poésie ou de limiter la poésie à la fonction poétique serait une simplification excessive et trompeuse”.

⁴⁶⁶ “[...] la tendance du langage cinématographique devrait être une tendance expressivement lyrique-subjektive”.

⁴⁶⁷ “[...] qualité onirique profonde”.

Parce que le cinéma n'a pas de lexique conceptuel et abstrait, il est "poderosamente metafórico"⁴⁶⁸ (PASOLINI, 1982, p. 143). La métaphore est une figure de style consistant à établir une comparaison entre deux termes, entraînant le changement de chaque élément et la construction d'un nouveau sens en fonction de l'énoncé dans son ensemble (MOISÉS, 2013, p. 296). En ce qui concerne une telle figure de style, en établissant une comparaison entre le cinéma et la poésie, Epstein (1983, p. 273) a écrit "[...] o princípio da metáfora visual é exato na vida onírica ou normal; na tela ele se impõe"⁴⁶⁹. Ainsi, alors que, dans le texte poétique, l'écrivain se sert de l'écriture pour la construction de métaphores, dans le film, le cinéaste se sert des images visuelles pour produire des sens métaphoriques.

En vue d'engendrer le cinéma poétique, Pasolini (1982) cite les noms des réalisateurs qui ont utilisé une telle ressource, à savoir: Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci et Jean-Luc Godard. L'un des exemples que Pasolini mentionne est l'oeuvre cinématographique *Il deserto rosso* [Le désert rouge] (1964), dans laquelle Antonioni transforme "[...] a visão do mundo de uma neurótica pela sua própria visão delirante de esteticismo"⁴⁷⁰ (PASOLINI, 1982, p. 147). Ainsi, Antonioni a rendu possible "[...] a mais ampla liberdade poética possível"⁴⁷¹ (PASOLINI, 1982, p. 147), en utilisant la subjective indirect libre, qui consiste à fusionner la vision du cinéaste avec celle du personnage. Et, par extension, comme nous le verrons tout au long de cette thèse, nous pouvons mentionner le nom de Marguerite Duras qui a innové sa fabrication cinématographique grâce aux ressources propres du langage littéraire.

Toujours selon Pasolini (1982), le discours direct, largement utilisé dans la littérature, correspond, au cinéma, à l'utilisation de la caméra subjective, à travers laquelle "[...] o autor apaga-se e cede a palavra à sua personagem, entre aspas"⁴⁷² (PASOLINI, 1982, p. 144). À travers la caméra subjective, le monde environnant est perçu par le regard d'un personnage. Par exemple, dans *Hiroshima Mon Amour* (1959), il est possible de percevoir l'utilisation de la caméra subjective quand Alain Resnais, grâce aux flash-backs, nous donne accès à des souvenirs de la Française, concernant la ville de Nevers. Avec la protagoniste, comme le Japonais, nous revivons, dans le présent cinématographique, le passé de Nevers-en-France.

⁴⁶⁸ "puissamment métaphorique".

⁴⁶⁹ "le principe de la métaphore visuelle est exact dans la vie onirique ou dans la vie normale; sur l'écran, il s'impose."

⁴⁷⁰ "[...] la vision du monde d'une névrosée par sa vision délirante d'esthétisme".

⁴⁷¹ "[...] la liberté poétique la plus large possible".

⁴⁷² "[...] l'auteur s'efface et donne le mot à son personnage, entre guillemets".

Selon Buñuel (1983, p. 336), lorsque le film explore les contenus du subconscient des personnages, la poésie émerge. En d'autres termes: “[...] O cinema parece ter sido inventado para expressar a vida do sub-consciente [sic], tão profundamente presente na poesia”⁴⁷³ (BUÑUEL, 1983, p. 336). Dans ce sens, nous noterons, dans le deuxième chapitre, que, dans *Hiroshima Mon Amour* (1959), à travers les souvenirs relatifs au premier amour de la Française, les contenus de son subconscient émergent, révélant le déséquilibre de son état psychique.

En prenant en considération les idées ci-dessus, nous essaierons de comprendre comment le poétique se manifeste dans les scénarios de *Hiroshima Mon Amour* et *Le Camion* et dans les oeuvres cinématographiques respectives, afin de comprendre comment et pourquoi nous pouvons considérer les scénarios cinématographiques bien plus que des textes dont la seule fonction est d'être transposé à l'écran, mais acquiert d'autres rôles précisément en raison de leur parenté évidente avec la littérature.

⁴⁷³ “[...] Le cinéma semble avoir été inventé pour exprimer la vie du subconscient, si profondément présent dans la poésie”.

Chapitre I *Hiroshima Mon Amour* (1959): une poésie cinématographique entre l'amour et la guerre

*Sobrevoou maníaco para vigiar, conquistar ou bombardear: como o do aviador do bombardeiro que destruiu Hiroshima sem ver nada com exatidão, isto é, sem estar à altura dos homens, daquilo e daqueles que ele destruía, de tão alto que estava no céu*⁴⁷⁴.

Georges Didi-Huberman

1.1 Mise en contexte

C'était une question de point de vue: ceux qui étaient là-dessus manquaient de suffisante imagination pour prévoir les conséquences de cet acte; ceux qui étaient en bas ont été victimes d'une arme qui, en quelques secondes, a provoqué la mort de milliers de personnes. Avec un nom ironiquement inoffensif, la bombe atomique Little Boy plongerait ses martyrs dans un tel état de souffrance que les mots seraient insuffisants pour exprimer l'ampleur d'une issue si fatale.

Sur une mission prévue par le gouvernement américain, le 06 août 1945, à 8:15 heure locale, Little Boy a manifestement anéanti la ville cible. 70.000 personnes sont mortes sur le coup! Pendant ce temps, des survivants d'Hiroshima, temporaires ou non, attendaient un destin, tragique et inéluctable, causé par les conséquences du rayonnement nucléaire sur le corps. Le lancement des bombes atomiques au Japon – d'abord à Hiroshima et, trois jours plus tard, à Nagasaki – a marqué de façon drastique et indélébile, la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Après avoir réalisé le court-métrage acclamé *Nuit et Brouillard* (1956), qui porte sur la déportation et les camps de concentration nazis, Alain Resnais a été invité par Argos Films, et par la compagnie japonaise de production cinématographique Daiei Motion Picture, à réaliser un documentaire sur la Seconde Guerre mondiale permettant d'établir un lien entre la France et le Japon. Comme le raconte Alain Resnais⁴⁷⁵, le film qui, au départ, devait être un documentaire, d'une durée maximale de 45 minutes, a évolué vers un travail fictionnel de plus de 90 minutes. En pensant à l'expérience de *Nuit et Brouillard*, Resnais n'a pas voulu faire un autre documentaire, justement pour ne pas tomber dans le piège de devenir répétitif.

⁴⁷⁴ “Un survol maniaque pour épier, vaincre ou bombarder. Comme celui de l'aviateur du bombardier qui détruit Hiroshima sans rien voir avec précision, c'est-à-dire sans être à la hauteur des hommes, de la chose, et de ceux qu'il détruit de si haut dans le ciel”.

⁴⁷⁵ DAUMAN, Anatole; HALFON, Samy (Prod.). RESNAIS, Alain. *Hiroshima Mon Amour*. Direction d'Alain Resnais, 1960. 90 min.

Pour sa part, M.D. a subi les conséquences de la Seconde Guerre mondiale. Elle faisait partie de la Résistance, mouvement contre la subordination de la France au pouvoir nazi. Exactement parce que Robert Antelme, alors époux de Duras, faisait partie du même mouvement, il a été déporté dans les camps de concentration de Buchenwald et de Dachau, tous deux situés en Allemagne. Dans son unique et émouvant ouvrage, *L'Espèce Humaine* (1947), oeuvre capitale du XXe siècle par la force de son témoignage et par son style à la fois brut, poétique et poignant, Robert Antelme témoigne des exactions subies au quotidien dans les camps. Il reconstruit de manière réaliste l'univers concentrationnaire et utilise un vocabulaire révélateur d'une condition humaine dégradée. Le texte est parsemé de mots allemands qui créent un monde sonore proche de la réalité vécue. Contrairement à l'idée, soutenue par Hitler, selon laquelle il y avait plusieurs espèces humaines, Robert Antelme affirme dans cet ouvrage fondamental que, comme son titre l'indique, il n'y a qu'une seule espèce humaine.

Dans *La douleur* (1985), une oeuvre qui n'apparaîtra que vingt-cinq ans après la publication du scénario d'*Hiroshima mon amour* (1960), M.D. raconte ses moments angoissants dans l'attente des nouvelles de Robert Antelme. À la recherche d'informations, M.D. se rapproche d'un chasseur de juifs (DURAS, 1985, p. 123), un agent de la Gestapo, monsieur X, désigné par Pierre Rabier dans *La douleur*, avec qui elle développa une relation ambiguë, comme le révèle l'extrait suivant:

Je pense que, s'il me force à boire comme ça, c'est qu'il est déjà dans le désespoir de la défaite, c'est curieux qu'il ne le sache pas. Il croit qu'il me donne à boire pour essayer de me traîner dans un hôtel. Mais il ignore qu'il ne sait pas encore ce qu'il va faire avec moi dans cet hôtel, s'il va me prendre ou me tuer. (DURAS, 1985, p. 127).

Encore dans *La Douleur* (1985), Marguerite Duras mentionne l'événement d'Hiroshima (DURAS, 1985, p. 80). C'est en août 1945, dans un hôtel de repos pour déportés, où Robert Antelme essayait de se guérir de son passé douloureux, qu'ils apprennent la terrible nouvelle dans un journal.

Il convient de noter qu' *Hiroshima mon amour* (1960) inaugure l'entrée de Duras dans le septième art. Jusqu'à ce moment-là, d'autres metteurs en scène avaient adapté certaines de ses oeuvres, à l'instar de René Clément qui a réalisé *Un Barrage contre le Pacifique* (1958), qu'elle considère comme « [...] la plus incroyable trahison » (DURAS, 2014, p. 608), ou de Peter Brook qui a dirigé l'oeuvre *Moderato Cantabile* (1960). Pour cette

dernière, Duras (2014, p. 608) voulait faire sa propre version cinématographique suite à son insatisfaction.

Ainsi, Duras (2014, p. 608) a commencé à faire des films précisément parce qu' elle n' était pas d' accord avec la façon dont d' autres artistes transcodaient cinématographiquement ses oeuvres. En effet, M.D. avait une conception de la réalisation cinématographique très différente des précédents cinéastes. Par exemple, le film *L' Amant* (1992), réalisé par Jean-Jacques Annaud, « [...] est étranger à l' univers durassien » (BORGOMANO, 2010, p. 50) parce que « [...] il s' agit d' un autre univers, ou d' une autre vision du cinéma et du monde » (BORGOMANO, 2010, p. 50). En ce sens, observons les paroles de la cinéaste: « J' ai eu envie de faire du cinéma parce que les films qu' on faisait avec mes romans étaient pour moi insoutenables. Tous, vraiment, trahissaient le roman écrit par moi mais à un point dont je n' aurais jamais pu imaginer qu' on puisse l' atteindre ». (DURAS, 1993, p. 608).

M.D. traversait différents domaines artistiques, ce qui a produit inévitablement de multiples influences dans son travail artistique. Quand M.D. a décidé de faire des films parce qu' elle n' était pas d' accord avec la façon dont d' autres réalisateurs adaptaient ses livres, sa conception artistique était déjà profondément marquée par ses bagages littéraires. Indubitablement, celles-ci se reflétèrent dans sa production cinématographique.

En principe, les idées du scénariste finissent par être subordonnées à celles du réalisateur, car, pour beaucoup, le scénario n' est que la première phase dans une grande structure (MCSILL; SCHUCK, 2016, p. 104). Souvent, le scénario ne sert que de guide pour la composition du film. À l' inverse, Marguerite Duras, en tant que scénariste, et Alain Resnais, en tant que cinéaste, ont travaillé en partenariat dans la composition de l' oeuvre en question.

Il est important de noter que, à partir de *Moderato Cantabile* (1958), le ton récitatif caractérisera les écrits de Duras (LAGIER, 2007, p. 16). Selon Santos (2015, p. 176), Resnais considérait l' écriture de Duras si pertinente pour la composition de l' oeuvre cinématographique, et avec un rythme si particulier, que, pour guider l' interprétation des acteurs, il a demandé à M.D. d' enregistrer tous les dialogues d' *Hiroshima mon amour* (1960).

Lorsqu' ils inaugurent dans leurs domaines professionnels, Marguerite Duras (en tant que scénariste) et Alain Resnais (en tant que réalisateur de long-métrage) ont donné naissance à une oeuvre qui inspire beaucoup de réflexions chez les lecteurs-spectateurs. Quant à M.D.,

c'était la première fois qu'elle écrivait un scénario. De son côté, A.R.⁴⁷⁶ réalisait son premier long-métrage. Ainsi, *Hiroshima Mon Amour* (1959) résulte de la confluence féconde de deux oeuvres d'art.

Il est à noter qu'Alain Resnais a toujours travaillé avec des scénaristes provenant de la littérature. Par exemple, le scénario de *L'année dernière à Marienbad* (1961), un chef-d'oeuvre de grande importance dans l'histoire du cinéma, a été écrit par un autre romancier français éminent, qui non seulement faisait partie du mouvement littéraire Nouveau Roman, mais aussi en était le théoricien le plus acharné: Alain Robbe-Grillet. De plus, le scénario du film déjà mentionné, *Nuit et Brouillard*, a été élaboré par un autre auteur français: Jean Cayrol. Alain Resnais (1997, p. 125) considérait que ses scénaristes devraient garder leurs propres qualités dramatiques et rester fidèles à leur langage, sans se préoccuper de la technique cinématographique proprement dite.

Au départ, le scénario aurait été écrit par Chris Marker, célèbre essayiste filmique et documentariste français, mais comme il a finalement abandonné ce projet, Alain Resnais s'est tourné vers l'écrivaine Françoise Sagan sans succès. Enfin, Marguerite Duras, qui appartenait également au milieu littéraire, a accepté la proposition et a écrit le scénario.

Alain Resnais avait l'habitude de relier l'univers du septième art à celui de la littérature, ce qui a rendu possible un travail méticuleux du mot destiné à l'écran. Par conséquent, les scénarios, écrits pour les films d'Alain Resnais, sont imprégnés de caractéristiques littéraires. Ainsi, d'après Santos (2015, p. 117), le réalisateur français a contribué à favoriser la production de textes littéraires, totalement inédits, destinés au septième art.

Pour Alain Resnais, chaque spectateur doit apporter sa propre solution exégétique à propos de l'oeuvre d'art. Les différentes évaluations ne sont pas en compétition, mais coexistent en tant que pistes d'interprétation possibles et valides. En ce sens, concernant la multiplicité d'interprétations que son film *L'année dernière à Marienbad* peut susciter, le cinéaste déclare:

⁴⁷⁶ Nous utiliserons les initiales A.R. pour désigner Alain Resnais.

Chaque spectateur pourra trouver sa solution. Et que cette solution sera vraisemblablement toujours une bonne solution. Mais, ce qui sera caractéristique, c'est que ce ne sera pas la même solution de celle de son voisin. C'est-à-dire que ma solution n'a pas plus d'intérêt que [...] celle des spectateurs.⁴⁷⁷

En ce qui concerne les scénarios d'influence littéraire, la discussion porte principalement sur le scénario cinématographique, écrit par M.D., en recourant également au film éponyme, réalisé par A.R., pour démontrer qu' *Hiroshima mon amour* (1960) va bien au-delà d'un scénario cinématographique traditionnel, car il mêle le discours poétique et le discours cinématographique, en engendrant un genre discursif fluide.

Ainsi, pour comprendre pourquoi *Hiroshima Mon Amour* (1960) peut être considéré comme un genre discursif fluide (TODOROV, 1980, p. 46), nous présentons certaines caractéristiques du discours poétique, en considérant aussi les traits propres au langage cinématographique. Nous ne perdons cependant pas de vue l'importance d'examiner le scénario par rapport au film, et ce, afin de développer une analyse plus précise de l'oeuvre dans son ensemble.

1.2. *Hiroshima Mon Amour* (1959): analyse du film et du scénario

Hiroshima mon amour (1959) raconte une histoire qui se divise en deux: la vie passée d'une Française, interprétée par Emmanuelle Riva, avec un amant allemand, et sa vie actuelle avec un amant japonais, interprété par Eiji Okada⁴⁷⁸. L'occurrence de l'histoire d'amour entre *Elle* et *Lui*, qui est éphémère, fait en sorte qu'*Elle* se rappelle de son premier amour, un Allemand, qu'elle a rencontré à Nevers, une petite ville située au centre de la France, pendant la Seconde Guerre mondiale. *Elle* participe à un film qui décrit les effets de la bombe atomique à Hiroshima. L'occurrence de l'histoire d'amour entre *Elle* et *Lui* fait affleurer les souvenirs d'*Elle* à propos de son premier amour à Nevers, ce qui est d'une grande importance pour l'intrigue.

Nous considérons qu'en raison de la profusion des caractéristiques littéraires trouvées dans le scénario *Hiroshima Mon Amour*, on peut dire qu'il s'agit d'un texte non seulement

⁴⁷⁷ DAUMAN, Anatole; HALFON, Samy (Prod.). RESNAIS, Alain. *Hiroshima Mon Amour*. Direction d'Alain Resnais, 1960. 90 min.

⁴⁷⁸ Le nom de l'amant allemand n'est pas mentionné, le Japonais est appelé « Lui », et la Française s'appelle « Elle ». Désormais, les personnages seront appelés, dans ce texte, suivant l'attribution pronomiale précédemment mentionnée.

réductible à la fonction d'être transposé à l'écran, mais qui acquiert d'autres rôles dont l'analyse passé nécessairement par la littérature.

Les spectateurs ont accès à au moins trois histoires qui sont imbriquées: la performance de la Française, en tant que comédienne, dans le film sur la Paix, qui se déroule à Hiroshima; l'histoire d'amour vécue, au présent, à Hiroshima, par la Française et par le Japonais; et l'histoire d'amour vécue, dans le passé, à Nevers, par la Française et par l'amant allemand. Qu'est-ce qui unit les deux amours? L'impossibilité de leur réalisation: celui du passé par la mort physique de l'amant allemand, et celui du présent par la mort symbolique de l'amant japonais, préfigurée par le possible retour imminent de la protagoniste en France.

Le scénario d'*Hiroshima mon amour* (1960) est divisé en cinq parties, suivies d'une trentaine de pages d'annexes, où M.D. donne des détails de l'histoire. Dans la première partie, *Elle* et *Lui* établissent un dialogue dans lequel *Elle* décrit, dans le détail, tout ce qu'*Elle* a vu à Hiroshima. Dans la deuxième partie, *Lui* commence peu à peu à découvrir le passé d'*Elle* à Nevers. Dans la troisième partie, *Lui* la rencontre à nouveau, où *Elle* joue un rôle dans un film sur la Paix. Dans la quatrième partie, ils se rencontrent dans un café, où *Elle* va révéler des éléments choquants sur son passé avec l'amant allemand. Enfin, dans la cinquième et dernière partie, les amants éphémères n'ont que quelques heures avant leur séparation définitive. Chacun a un nom de lieu: *Lui*, *Hiroshima*, et *Elle*, *Nevers-en-France* (DURAS, 1960, p. 124, nos soulignements).

Dans le titre de l'oeuvre, nous percevons la coexistence de deux termes opposés, décrivant deux événements que l'humanité connaît depuis la nuit des temps: la guerre et l'amour. En référence à *Hiroshima Mon Amour* (1959), Luc Lagier, réalisateur de documentaires et critique de cinéma, affirme de manière incisive: « Tout d'abord une collision, celle de deux mots – Hiroshima et amour – et aucune virgule pour en atténuer la violence»⁴⁷⁹. Il est intéressant de noter qu'en portugais, le mot « amor »⁴⁸⁰ est inscrit sous la forme d'une anagramme dans le mot Hiroshima. Bien qu'il ne contienne pas toutes les lettres présentes dans le terme français « amour », « amor » correspond à sa traduction dans deux autres langues néolatines: le portugais et l'espagnol. Ainsi, en même temps que les termes « Hiroshima » et « amour » divergent, le mot « amor » est inscrit dans Hiroshima.

⁴⁷⁹ DAUMAN, Anatole; HALFON, Samy (Prod.). RESNAIS, Alain. *Hiroshima Mon Amour*. Direction d'Alain Resnais, 1960. 90 min.

⁴⁸⁰ Amour.

Avec un titre polémique mal compris à l'époque⁴⁸¹, *Hiroshima Mon Amour* (1959) provoque des controverses en raison de la figure de style qui le structure: l'oxymore, qui consiste à fusionner, dans un seul énoncé, deux pensées qui s'excluent mutuellement (MOISÉS, 2013, p. 342). Par ailleurs, il convient de mentionner que l'oxymore est une ressource chère à M.D., car elle en fait usage couramment dans son oeuvre. Ainsi, « mon amour » qui porte une connotation érotique, suggérée par le récit – contraste avec tout le champ sémantique que le mot Hiroshima peut évoquer. De plus, l'adjectif possessif masculin « mon », qui désigne la première personne du singulier, peut produire, chez le spectateur, un sentiment d'identification au récit cinématographique, dans la mesure où tel adjectif possessif rapproche le spectateur du drame vécu par les personnages.

En ce qui concerne la sonorité du titre, en français, la dernière syllabe de Hiroshima, « ma », est un adjectif possessif féminin, et le mot suivant, « mon », est un adjectif possessif masculin. Ainsi, le terme « ma », suivi de « mon », confère une unité rythmique et mélodique, en vertu de sa parenté grammaticale, ce qui nous renvoie à des caractéristiques propres du langage poétique. De surcroît, « ma » suivi de « mon » rime avec « maman », qui renvoie à l'amour et à la protection.

Une lecture interprétative du titre peut être: malgré la guerre, et exactement par l'intermédiaire de la guerre, l'amour survient. En d'autres termes, l'amour naît dans le contexte apparemment inattendu d'une guerre où la haine de certains peuples contre d'autres peuples atteint le paroxysme. C'est précisément dans un contexte de conflit mondial que la Française est tombée amoureuse d'un homme considéré comme ennemi de sa patrie, avec toute la force qui peut déclencher le premier amour.

Dans le passé cinématographique, si la Française a eu un rapport avec le soldat allemand, c'était justement parce que la ville, où vivait la protagoniste, Nevers, était occupée par des nazis, après tout « [...] Les seuls hommes de la ville étaient allemands [...] » (DURAS, 1960, p. 144). De même, si, au présent cinématographique, *Elle* éprouve un amour passager avec l'architecte/ingénieur japonais, c'est justement parce qu'*Elle* travaille comme actrice dans un film sur la tragédie d'Hiroshima. Dans les deux cas, la Française connaît ses amours en raison

⁴⁸¹ À propos d' *Hiroshima Mon Amour* (1959), Marguerite Yourcenar a affirmé: « Une seule chose que je ne pardonne pas à Marguerite Duras: ce titre, *Hiroshima Mon Amour*. Effrayant. Comme si, après avoir été à Auschwitz, on écrivait Auschwitz, mon petit chou! ». YOURCENAR, Marguerite. LeMonde.fr, 2 déc. 1984. Disponible dans: « dicocitations.lemonde.fr/citations/citation-115398.php. Accédé le: 9 janv. 2017.

des contextes historiques défavorables dans lesquels de tels personnages s'inscrivent. Est-ce l'ironie du sort ou brave-t-elle (in)consciemment l'interdit?

Il convient de noter que A.R. utilise le gros plan à différents moments du film. D'après Epstein (1946, p. 6) le gros plan dirige une attaque frontale envers l'ordre familial de l'ordinaire. En effet, sans le pouvoir diabolique du cinématographe qui en use, de nombreux aspects de la vie resteraient voilés. D'ailleurs, le gros plan a une double fonction: faire ressortir la subjectivité des personnages et mutiler les personnages (BORGOMANO, 1985, p. 79). Tout comme la bombe atomique a mutilé un grand nombre d'habitants d'Hiroshima, dans *Hiroshima Mon Amour* (1959), les cadrages tranchants de A.R. « mutilent » les personnages.

Ainsi, les gros plans d'*Elle* et de *Lui* rapprochent les personnages cinématographiques des *hibakushas*⁴⁸². Nous pensons que l'utilisation récurrente du gros plan produit des sens métaphoriques, car en faisant des corps de la Française et du Japonais des mutilations cinématographiques, A.R. construit un parallèle artistique entre celles-ci et les mutilations réelles subies par les survivants d'Hiroshima. De telles mutilations sont prévues dans le scénario (DURAS, 1960, p. 9). Ainsi, l'utilisation de cette métaphore, dans *Hiroshima Mon Amour* (1959), ratifie le sens « puissamment métaphorique » du cinéma (PASOLINI, 1982, p. 143), contribuant ainsi à la construction du poétique dans le film analysé.

À titre d'illustration, notons le passage ci-dessous d'*Hiroshima mon amour* (1960), dans lequel le travail minutieux du langage révèle une parenté avec la littérature:

*J'ai regardé les gens. J'ai regardé moi-même pensivement, le fer. Le fer brûlé. Le fer brisé, le fer devenu vulnérable comme la chair. J'ai vu des capsules en bouquet: qui y aurait pensé? Des peaux humaines flottantes, survivantes, encore dans la fraîcheur de leurs souffrances. Des pierres. Des pierres brûlées. Des pierres éclatées. Des chevelures anonymes que les femmes de Hiroshima retrouvaient tout entières tombées le matin, au réveil.*⁴⁸³ (DURAS, 1960, p. 24, nos soulignements).

Comme il est possible de le noter, au long de l'extrait ci-dessus, plusieurs répétitions ont lieu, ce qui fournit une unité rythmique et mélodique au texte. Par exemple, le verbe regarder, qui est conjugué dans "j'ai regardé", paraît deux fois, en mettant l'emphase sur le fait

⁴⁸² Nom attribué, au Japon, aux survivants de la bombe atomique, en grande partie mutilés.

⁴⁸³ "Eu olhei as pessoas. O ferro, eu mesma o olhei pensativamente. O ferro queimado. O ferro destruído, o ferro que se tornou vulnerável como a carne humana. Eu vi cápsulas em forma de buquê: quem teria pensado nisso? Peles humanas flutuantes, sobreviventes, ainda no frescor de seus sofrimentos. Pedras. Pedras queimadas. Pedras arrebatadas. Cabeleiras anônimas que as mulheres de Hiroshima encontravam caídas inteiras pela manhã, ao acordar".

que la protagoniste a été témoin des événements qu'elle décrit. "Le fer" figure quatre fois. Tel substantif paraît seul la première fois, et, par la suite, on lui attribue deux adjectifs, qui augmentent, graduellement, en intensité: tout d'abord, "brûlé", après, "brisé" et, finalement, la phrase porteuse d'une métaphore effrayante: "[...] devenu vulnérable comme la chair". En fin de compte, si, suite à l'explosion de la bombe atomique, le fer, un matériel, sans aucun doute, plus résistant que la chair humaine, est devenu aussi vulnérable que celle-ci, comment caractériser cette même chair humaine après un tel désastre? Pour répondre à cette question implicite dans le texte, la protagoniste continue: "Des peaux humaines flottantes, survivantes, encore dans la fraîcheur de leurs souffrances." Les adjectifs "flottantes" et "survivantes" riment entre eux, et la terminaison du substantif souffrance s'approche, du point de vue sonore, à la rime antérieure. Le mot "pierre" figure aussi trois fois. Ainsi que "le fer", le mot "pierre" apparaît seul, et après il est suivi de deux adjectifs qui augmentent graduellement en intensité: "brûlées" et "éclatées". Donc, dans un brève passage du scénario, le travail soigné du langage reste évident, ce qui révèle des affinités explicites avec le langage poétique, auquel M.D. était déjà habituée.

Il importe de préciser, néanmoins, que, d'une manière générale, « [...] les gros plans et les cadrages mutilateurs sont très rares [...] » (BORGOMANO, 1985, p. 79) dans le cinéma durassien. M.D. leur préfère des plans plus ouverts, tels que le plan général, le plan d'ensemble et le plan moyen, fréquemment utilisés comme par exemple dans *Le Camion*.

Au début du film, les images de l'entrelacement des corps d'*Elle* et de *Lui*, dans l'acte de l'amour, contrastent avec les images cinématographiques des conséquences de la bombe à Hiroshima, où l'on peut voir, parmi d'autres choses, des fers torsadés et des personnes à la peau déchirée. Pour les spectateurs, le film propose des corps, dans la relation sexuelle, « mutilés » par la caméra – sans leur têtes – et entourés d'une poussière très fine, qui devient alors brillante, puis liquide en se transformant en sueur. C'est cette même poussière qui se trouvait liquéfiée en raison de la chaleur excessive et dévastatrice – « 10 mille degrés sur la place de la Paix » (DURAS, 1960, p. 25) –, générée par l'explosion de la bombe atomique.

En voix *off*, *Elle* et *Lui* parlent des effets de la bombe à Hiroshima. Alors que la Française raconte tout ce qu'elle a vu à Hiroshima, répétant: «[...] J'ai tout vu. Tout » (DURAS, 1960, p. 22, soulignements de l'auteure), le Japonais répond avec insistance: «[...] Non, tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien » (DURAS, 1960, p. 22, soulignements de l'auteure). C'est ainsi que les deux voix contradictoires qui échangent et s'accordent dans une polyphonie poétique et monotone, éveillent le spectateur à l'évidence: la Française ne pouvait *avoir tout vu* à Hiroshima

puisqu'elle était à Nevers lors de l'explosion de la bombe atomique! On en vient à comprendre que le discours de la protagoniste symbolise en réalité le rapprochement entre la tragédie collective d'Hiroshima et la tragédie personnelle d'*Elle*.

Pendant qu'*Elle* lui décrit en *off* tout ce qu'*Elle* a vu à Hiroshima, l'écran présente des images documentaires des effets de la bombe atomique. De ce fait, les lecteurs-spectateurs doivent faire appel à leur capacité intellectuelle et imaginative pour associer des visages aux voix qui s'expriment.

Parmi les images présentées dans le documentaire on voit, par exemple, un *travelling* avant latéral, par lequel la caméra pénètre dans un hôpital, puis dans une chambre de cet hôpital, où des victimes du bombardement sont soignées. Parallèlement les mots poétiques de la Française et les images de l'horreur s'entrechoquent sur l'écran.

Il convient de noter que les images ne sont pas illustratives du texte et vice versa, mais établissent plutôt un dialogue entre eux. À travers une grande charge poétique, le texte intensifie les images, et celles-ci intensifient le texte, conférant une grande liberté d'interprétation des lecteurs-spectateurs.

Par le biais de la caméra subjective, qui représente le regard d'*Elle* porté sur le Japonais endormi, couché à plat ventre, puis, à travers un *flash-back* rapide, en tant que mémoire associative d'*Elle*, apparaît l'image de l'amant allemand, également couché à plat ventre, mais mort. Les deux vues sont associées dans l'univers psychique de la protagoniste: dans le présent, le Japonais dort; et dans le passé, l'Allemand meurt. Dans le film, au moyen de très gros plans, A.R. montre les mains du Japonais, puis celles de l'Allemand. Cette scène illustre le fil conducteur de tout le récit du film, à savoir, le parallèle établi entre l'amant japonais et l'amant allemand, que l'on retrouve dans cet extrait du scénario:

Tandis qu'elle regarde ses mains, il apparaît brutalement à la place du Japonais, le corps d'un jeune homme, dans la même pose, mais mortuaire, sur le quai d'un fleuve, en plein soleil. [...] Ce jeune homme agonise. Ses mains sont également très belles, ressemblant étonnamment à celles du Japonais. (DURAS, 1960, p. 43, soulignements de l'auteure).

En d'autres termes, d'une certaine manière, la métonymie des mains a une signification très intéressante pour le récit, car, par le biais d'un cadrage mutilateur, la protagoniste et le spectateur perçoivent la similitude entre les mains de l'amant japonais et celles de l'amant allemand, comme si elles étaient équivalentes. Ainsi, cette idée d'équivalence entre les deux amants va imprégner tout le film.

Dans la quatrième partie du scénario, *Elle* vient finalement à confesser son histoire d'amour avec l'amant allemand. Cette confession fut précédée, en effet, de maintes suggestions incomplètes et fuyantes. L'histoire de la Française à Nevers excite la curiosité du Japonais qui veut en savoir davantage... Il la questionne sur cette histoire d'amour, se confondant⁴⁸⁴ délibérément avec l'amant allemand pour inciter la Française à revivre le passé, à voix haute.

La conception cinématographique d'Alain Resnais et celle de Marguerite Duras convergent, en ce sens qu'*Hiroshima mon amour* (1959) arrache les spectateurs du « cinéma de samedi » (DURAS; PORTE, 1977, p. 94), qui est souvent proposé par le cinéma dominant et dont le seul but est de divertir. Le cinéma durassien se démarque de ce marché du divertissement pour inviter les spectateurs à l'univers onirique et les inciter à la réflexion, comme le souligne très justement Madeleine Borgomano:

On pourrait dire qu'il existe deux sortes de fascinations provoquées par le cinéma: l'une passive et abrutissante réduit le spectateur à l'état d'objet, voire de victime. L'autre, celle que tente [sic] les films durassiens, tout en mettant le spectateur dans une sorte d'état second, propice au rêve, le laisse libre justement de créer ses rêves, lui offrant seulement un potentiel narratif qu'il lui faut organiser lui-même; le film exige impérativement la collaboration étroite de l'imagination créatrice. (BORGOMANO, 1985, p. 165).

La lecture est souvent présente dans les films durassiens, mais avec une adaptation contextuelle. Dans *Hiroshima Mon Amour* (1959), les personnages jouent le scénario en dialogant sur un ton récitatif pour laisser libres les spectateurs prendre la mesure de l'horreur. Dans le film *Le Camion*, on voit Marguerite Duras et Gérard Depardieu en train de lire le scénario, pour inviter les spectateurs à imaginer les histoires de la dame des Yvelines. Aussi dans les deux court-métrages *Aurélia Steiner (Melbourne)* et *(Vancouver)* (1979), M.D. lit, en voix *off*, les scénarios, tandis que des images non-illustratives du récit défilent sur l'écran, permettant aux spectateurs de faire eux-mêmes les associations entre le texte lu et les images vues. Parmi les images, on voit la Seine qui pourrait témoigner, comme la lettre, d'un autre crime contre l'humanité, le crime commis en octobre 1961 contre les Algériens qui y sont jetés lors d'une manifestation pacifique pour leurs droits. Au delà de ce parallèle qu'a voulu marquer M.D.⁴⁸⁵, l'eau tranquille, qu'elle soit de la Seine (*Aurélia Melbourne*) ou de la mer (*Aurélia Steiner*), met les spectateurs dans un état propice à la concentration sur le texte.

⁴⁸⁴ « Quand tu es dans la cave, je suis mort? » (DURAS, 1960, p. 87).

⁴⁸⁵ « Je pense qu'il y avait une relation avec les morts algériens d'octobre 61. Je pensais à la Seine qui avait charrié les morts algériens. Et j'ai pensé à un courant de mort qui aurait traversé la ville. Paris a donné beaucoup de ses

En raison de l'échange entre littérature et cinéma, le scénario durassien est aux antipodes du scénario traditionnel, qui se subordonne au film et n'a pas de pertinence en tant que texte autonome. Autrement dit, M.D. va à l'encontre du courant traditionnel selon lequel le scénario est le commencement d'un processus visuel, pas la fin d'un processus littéraire (COMPARATO, 1995, p. 20) ou « [...] un état provisoire, une forme passagère destinée à se métamorphoser et à disparaître, comme la chenille devient le papillon » (VERMEESCH, 2014, p. 21). Il est donc possible d'opposer le scénario simplement fonctionnel, seul point de départ pour la réalisation du film, au scénario maître et esthétiquement indépendant.

Suivant le modèle du film hollywoodien, la plupart des manuels de scénarios sont destinés à former des scénaristes. Ces manuels sont clairement catégoriques dans leurs consignes à l'apprenant: il n'y a pas besoin d'impressionner le lecteur avec ses connaissances et sa qualité littéraire (MCSILL; SHUCK, 2016, p. 47); le scénario cinématographique n'est qu'une « [...] forme transitoire, inachevée, dont le devenir est le son et l'image » (VERMEESCH, 2004, p. 60); Un bon dialogue ne devrait pas être écrit dans un style écrit ou littéraire (CHION, 1989, p. 104). Nous pensons que de telles règles s'appliquent au scénario cinématographique traditionnel, pas au scénario durassien. *Hiroshima Mon Amour* comme *Le Camion* se démarquent du modèle du cinéma transparent. En effet, les deux scénarios, comme les dialogues correspondants, ont des qualités littéraires et poétiques indéniables et sont indépendants de leurs transpositions cinématographiques.

Après l'expérience de *Nuit et Brouillard*, A.R. et M.D. ne souhaitaient pas produire un documentaire de plus. Ils ont alors choisi pour *Hiroshima Mon Amour* (1959) un autre chemin esthétique, celui de l'oeuvre fictive. Curieusement, on retrouve indirectement le format documentaire dans cette oeuvre, puisque la protagoniste joue le rôle d'une infirmière dans un documentaire édifiant sur la Paix. Le documentaire dans le film qui était finalement nécessaire pour expliquer la présence de la Française à Hiroshima, offre un nouveau type de cinéma aux lecteurs-spectateurs. Il s'apparente à un outil esthétique couramment utilisé dans les arts et plus particulièrement dans le Nouveau Roman (MOISÉS, 2013, p. 307): la mise en abyme.

Pour établir le pont entre la fiction et le documentaire, la protagoniste, incarnée par la Française, d'une part, joue le rôle d'infirmière dans un documentaire et, d'autre part, vit une histoire d'amour dans la fiction. Dans *Hiroshima Mon Amour* (1959), les spectateurs ont accès

juifs. Les juifs de Paris valaient trois cents francs par tête. Je pensais, comme ça, à un mouvement général dans lequel se serait perdue Aurélia Steiner ». (DURAS, 1984, p. 184).

aux mémoires de la protagoniste, imprégnées d'événements traumatisants. En fait, la rencontre amoureuse, entre la Française et le Japonais, provenant tous les deux de pays ennemis pendant la Seconde Guerre mondiale, est très emblématique, car chaque personnage apporte son point de vue sur cet événement. La Française vit le trauma des conséquences de l'amour interdit avec l'Allemand, considéré comme ennemi de France. Dans le cas du Japonais, sa famille à lui était présente à Hiroshima lors de l'explosion de la bombe. En tant que spectateurs, nous ne sommes pas informés de ce qui est arrivé à la famille du Japonais, puisque l'oeuvre se concentre plutôt sur le passé de la Française.

De cette façon, *Hiroshima Mon Amour* (1959) n'est pas un film « [...] édifiant sur la Paix » (DURAS, 1960, p. 14), ce qui le réduirait à « [...] un film DE PLUS » (DURAS, 1960, p. 14, soulignements de l'auteure), mais une oeuvre cinématographique qui, du fait de sa dimension esthétique et poétique, met les lecteurs-spectateurs dans une relation d'empathie pour les victimes de la bombe atomique. Ainsi, bien que considéré par certains spécialistes comme un cinéroman, qui montre l'entrelacement de divers systèmes sémiotiques, tels que le roman, le théâtre, et les ressources cinématographiques (BARROS; MEDEIROS, 2013, p. 98), dans cette analyse, le scénario *Hiroshima Mon Amour* (1960) est analysé suivant un autre point de vue.

Le film et le scénario visent à faire ressentir et comprendre le drame des personnages par l'utilisation du langage poétique. Le travail poétique jette le spectateur dans l'abîme pour qu'il porte un regard global sur l'enchevêtrement des histoires d'amour et l'événement nucléaire d'Hiroshima. Par un développement dialectique, ce regard est amené à se pencher pour mieux voir. L'objet que l'on voit s'élève alors vers l'oeil quels que soient les risques ou les conséquences afférentes (DIDI-HUBERMANN, 2015, p. 25).

Enfin, on peut dire que, lorsque Alain Resnais et Marguerite Duras se sont rencontrés pour parler de la possibilité de faire un film sur la bombe atomique, ils ont conclu que, face à une telle tragédie, tous les mots seraient insuffisants. M.D. a avoué: « [...] Impossible de parler de H I R O S H I M A. Tout ce qu'on peut faire, c'est de parler de l'impossibilité de parler de H I R O S H I M A » (DURAS, 1960, p. 10, soulignements de l'auteure). *Hiroshima Mon Amour* (1959) est donc le résultat poétique et cinématographique de l'im(possibilité) de parler de « H I R O S H I M A ».

1.3 Le langage poétique chez *Hiroshima Mon Amour* (1959)

Le texte de M.D doit être protégé du cinéma, car ce dernier tue la capacité du texte à susciter ou produire des images mentales (AUMONT; MARIE, 2004, p. 82) et, par conséquent, « [...] le texte seul est porteur indéfini d'images » (DURAS; PORTE, 1977, p. 75). De plus, le support de la poésie est l'image mentale (CYNTRÃO, 2004, p. 26). Le défi qu'a voulu relever M.D., dans *Hiroshima Mon Amour* (1960), est de conserver chez tout un chacun la production d'images mentales tout en faisant du cinéma. Cela a été rendu possible par un recours aux outils littéraires comme les figures de style dont on donne des exemples ci-dessous. Il en résulte que le spectateur est mis en situation de pouvoir fabriquer ses propres images qui se superposent à celles projetées sur l'écran.

Un exemple de figure de style utilisée dans *Hiroshima mon amour* (1959) est la métaphore, que l'on peut saisir dans l'extrait suivant: « Dévore-moi. Déforme-moi à ton image afin qu'aucun autre, après toi, ne comprenne plus du tout le pourquoi de tant de désir » (DURAS, 1960, p. 115). On note que les verbes « dévorer » et « déformer », conjugués à la deuxième personne du singulier de l'impératif, outre leur caractère érotique, ils évoquent le besoin – métaphoriquement anthropophage – de la Française d'être marquée d'une manière profonde et indélébile par le personnage masculin – aussi bien l'amant allemand que l'amant japonais – de sorte que cet amour soit marqué dans sa chair. Cet extrait fait aussi penser à la guerre qui laisse ses victimes déformées psychiquement et physiquement. Un autre passage complète le tableau précédent en y ajoutant l'idée selon laquelle, dans l'amour comme dans la guerre, la protagoniste lutte contre la fatalité inexorable de l'oubli: “De même que dans l'amour cette illusion existe, cette illusion de pouvoir ne jamais oublier, de même j'ai eu l'illusion devant Hiroshima que jamais je n'oublierais. De même que dans l'amour”. (DURAS, 1960, p. 28).

Dans l'oeuvre analysée, deux événements coïncident chronologiquement: la sortie de la Française de la cave à Nevers et l'explosion de la bombe atomique à Hiroshima (DURAS, 1960, p. 15). La douleur personnelle de la Française, à cause du meurtre de son premier amour, atteint la dimension de la douleur collective des *Hibakushas*, à cause de l'explosion de la bombe atomique. Tout comme il est possible d'oublier le premier amour, dont la mort a conduit la Française à la folie, il est aussi possible d'oublier l'horreur d'Hiroshima, qui a ravagé et plongé dans la folie des milliers de personnes. Face à de tels événements si poignants, l'oubli prend la proportion d'un crime!

Si la parenté du langage scénaristique avec la littérature est évidente, il n'en est pas moins que le langage du scénario *Hiroshima Mon Amour* (1960) contient des caractéristiques

du scénario cinématographique traditionnel, se traduisant par des phrases courtes, qui s'apparentent à des consignes pour fabriquer un film:

Boutique abandonnée
Car de touristes japonais.
Touristes, place de la Paix.
Chat traversant la place de la Paix. (DURAS, 1960, p. 32, soulignements de l'auteure).

D'après Moisés (2013, p. 372), le poétique stimule la sensibilité et l'intelligence et révèle de nouvelles facettes et de nouvelles connotations à chaque lecture. De cette façon, nous comprenons le scénario d'*Hiroshima mon amour* (1960) comme poétique, car, en plus de stimuler la sensibilité et l'intelligence des lecteurs-spectateurs, on peut y découvrir une source inépuisable de possibilités interprétatives, tout comme dans la lecture d'un poème.

Il est important de souligner qu'*Hiroshima mon amour* (1960) est un texte plein d'ambiguïtés, ce qui le caractérise aussi comme poétique puisque l'ambiguïté d'un texte démontre son niveau de poésie (CYNTRÃO, 2004, p. 25). Ainsi, dans le travail artistique du texte, M.D. fait de l'ambiguïté un « bruit, volontaire, soigneusement élaboré » (BARTHES, 1970, p. 14). Par exemple, nous identifions l'ambiguïté lorsque, dans plusieurs passages de l'oeuvre, une confusion délibérée se produit entre l'amant allemand et l'amant japonais. Ou encore, à la fin du récit, lorsque les personnages sont associés aux noms de lieux d'où ils proviennent: *Elle* à Nevers, et *Lui*, à Hiroshima (DURAS, 1960, p. 124). L'ambiguïté se produit également lorsque, à la fin du film, les images de Nevers se mêlent aux images d'Hiroshima, en associant, dans le récit cinématographique, passé et présent.

Comme souligné précédemment, l'utilisation de la subjective indirecte libre caractérise le film comme poétique (PASOLINI, 1982, p. 149). La subjective indirecte libre, au cinéma, correspond, dans la littérature, au discours indirect libre. Elle se produit quand le réalisateur se sert de l'état mental altéré d'un personnage pour s'autoriser une grande liberté stylistique non-conventionnelle et provocatrice (PASOLINI, 1982, p. 149). Dans la subjective indirecte libre, l'expression artistique du cinéaste épouse la vision psychologiquement perturbée du protagoniste pour rendre compte en images de son état mental.

Il est possible de noter l'utilisation de la subjective indirecte libre, dans *Hiroshima Mon Amour* (1959), lorsque, petit à petit, la protagoniste, incitée par l'amant japonais, commence à dévoiler son passé. Avec brio, A.R. se sert de *flash-backs* pour raconter aux spectateurs les souvenirs douloureux de jeunesse de la protagoniste à Nevers. Les *flash-backs* sont entrecoupés d'images du présent montrant la Française confuse, perturbée et absente. Le Japonais la gifle

alors violemment pour l'arracher de ses souvenirs et la faire revenir (DURAS, 1960, p. 100). Pendant la narration des souvenirs, la musique diégétique s'interrompt pour davantage marquer la rupture du temps passé de celui présent. Avec la gifle du Japonais, la musique diégétique est de retour là aussi pour mieux marquer le retour de la Française à la réalité. Cela constitue clairement un outil cinématographique permettant de bien délimiter les temps.

Tout comme *Le Camion* (1977), *Hiroshima Mon Amour* (1959) est configuré comme une oeuvre polyphonique. La Française émet au moins trois voix différentes: celle qui joue le rôle d'infirmière dans le film sur la Paix, celle qui vit l'histoire d'amour avec le Japonais, au présent, et celle qui a vécu une histoire d'amour avec l'Allemand, au passé. Le Japonais aussi se divise, incarnant, à la fois, les rôles d'amant et de psychologue, et se confond, intentionnellement, avec l'amant allemand.

Hiroshima mon amour (1959) et *Le Camion* (1977) mobilisent la capacité intellectuelle et imaginative du lecteur-spectateur, car il doit combler les vides présents dans les deux oeuvres. Les lecteurs-spectateurs sont confrontés à des personnages qui n'ont pas de noms, dont les identités sont associées à des noms de lieux: la dame du Camion à Yvelines; la Française à Nevers; et le Japonais à Hiroshima.

Il convient de noter qu'une autre ressource stylistique, très présente dans *Hiroshima Mon Amour* (1960), est la répétition – soit des mots, soit des sons (assonances et allitérations), soit des structures grammaticales ou des phrases –, renvoyant les lecteurs-spectateurs au langage poétique, comme il est visible dans le passage suivant:

Qui es-tu? Tu me tues.
 J'avais faim. Faim d'infidélités, d'adultères, de mensonges et de mourir.
 Depuis toujours.
 Je me doutais bien qu'un jour tu me tomberais dessus [...] (DURAS, 1960, p. 115, nos soulignements).

Le pronom *Tu*, dans les phrases « Qui es-tu?!/Tu me tues. », possède la même prononciation que le verbe conjugué à la deuxième personne du singulier « tues », de sorte que le pronom, en plus de sa signification grammaticale typique, renvoie à la signification du verbe tuer, générant un effet poétique homophonique – magnifiquement engendré! –. Le substantif « faim », à son tour, se répète dans l'axe syntagmatique « J'avais faim. Faim d'infidélités [...] ». D'ailleurs, le substantif « faim » se répète par omission le long des syntagmes nominaux organisés dans une chaîne d'intensité croissante, à laquelle se superpose « j'avais faim » par un effet d'écho. « Jour » est répété soit comme suffixe dans « Depuis toujours », soit comme substantif, dans « bien qu'un jour ». Ainsi, il y a la répétition du même vocable, avec le même

son, mais avec des significations différentes. Enfin, dans « *avais* », « *doutais* » et « *tomberais* », on perçoit la même terminaison pour deux modes et deux temps verbaux différents: imparfait pour les deux premiers verbes et conditionnel présent pour le troisième, renforçant l'unité significative et l'harmonie de cet extrait du texte.

Le travail minutieux et soigné mené sur l'écriture du scénario (cf. exemple ci-dessus) et sur le langage cinématographique plongent les lecteurs-spectateurs dans rêverie et poésie. Pour que cela se produise, il est nécessaire que les lecteurs-spectateurs développent une sensibilité perméable à la perception du poétique. Buñuel (1983) définit le cinéma de poésie comme celui qui utilise des éléments du subconscient d'un personnage. Quant à Pasolini (1982), il le décrit comme étant un cinéma où l'on peut percevoir la subjective indirecte libre comme outil esthétique. Sur la base de ces définitions, *Hiroshima Mon Amour* (1959) peut être considéré comme poétique, car, d'une part, il met en jeu des éléments du subconscient de la Française et, d'autre part, il a recours à la subjective indirecte libre quand il utilise les souvenirs douloureux de jeunesse de la Française pour la présenter dans un état psychique perturbé.

1.4. Considérations finales

Nous avons vu, dans ce qui précède, que deux stratégies esthétiques et complémentaires coexistent dans *Hiroshima Mon Amour* (1959) et constituent les fondements du cinéma de poésie selon Buñuel (1983) et Pasolini (1982): (i) les contenus du subconscient de la Française se révèlent graduellement et, au fur et à mesure qu'ils s'extériorisent, (ii) le déséquilibre mental de la protagoniste s'intensifie, démontrant l'utilisation de la subjective indirecte libre.

Comme le support de la poésie est l'image mentale, Marguerite Duras et Alain Resnais ont cherché à susciter chez les lecteurs-spectateurs la production d'images mentales durant le visionnage du film et même après. Aussi bien dans *Hiroshima Mon Amour* (1959) que dans *Le Camion* (1977), le spectateur est mis en situation de pouvoir fabriquer ses propres images qui se superposent à celles projetées sur l'écran.

Hiroshima mon amour (1959) et *Le Camion* (1977) mobilisent la capacité intellectuelle et imaginative du lecteur-spectateur, car il doit combler les vides présents dans les deux oeuvres. De cette façon, le film et le scénario, par l'utilisation du langage poétique, contribuent d'autant plus à faire ressentir et comprendre le drame des personnages.

Dans *Hiroshima Mon Amour* (1959), le mot n'est pas au service de l'image, ni l'image au service du mot: tous les deux établissent une relation de complémentarité, non de subordination. D'ailleurs, lire le livre et regarder le film permettent différentes expériences esthétiques qui ne sont pas en compétition, mais se complètent.

Dans *Le Camion* (1977), les mots sont hiérarchiquement au-dessus des images. Le fait que Marguerite Duras y ait choisi la lecture du scénario au lieu de la mise en scène du récit corrobore son idée selon laquelle le mot porte des images infinies (DURAS; PORTE, 1977, p. 75). À l'inverse, dans *Hiroshima Mon Amour* (1959), les mots et les images sont sur un pied d'égalité. Ce rééquilibrage est probablement le résultat de sa collaboration avec Alain Resnais qui a un penchant avéré pour l'image cinématographique.

Du fait que le scénario d'*Hiroshima mon amour* (1960) se produit dans un horizon d'intersection entre la littérature et le cinéma, on peut penser à un genre discursif fluide. En effet, selon Todorov (1980, p. 46), un nouveau genre est toujours la transformation d'un ou de plusieurs genres anciens, par inversion, par déplacement ou par combinaison.

Enfin, comme nous l'avons vu tout au long de ce chapitre, *Hiroshima Mon Amour* (1960) présente à la fois un langage minutieux et ambigu, qui renvoie les lecteurs-spectateurs au haut niveau poétique du langage, et des caractéristiques du discours cinématographique proprement dit, engendrant une oeuvre originale, que nous appelons ici *scénario ciné-poétique*.

CHAPITRE II *Le Camion* (1977): bien au-delà du scénario cinématographique traditionnel

*Mon écriture, je l'ai toujours emmenée avec moi où que j'aille [...].
Écrire c'était ça la seule chose qui peuplait ma vie et qui l'enchantait.
Je l'ai fait. L'écriture ne m'a jamais quittée.*

Marguerite Duras

2.1 Mise en contexte

Marguerite Duras a consacré une grande partie de sa carrière au cinéma. L'auteure écrivait les scénarios pour les films qu'elle réalisait ou pour ceux dirigés par un autre cinéaste, qui sont devenus des livres intéressants, car ils peuvent être étudiés à la fois par rapport aux films et en tant que des textes autonomes, comme dans le cas de *Le Camion*.

Selon Borgomano (1985, p. 11), M.D. a forcé son écriture à insérer les pas de la *Mendiant de Savanakhet*, personnage durassienne qui, porteuse “[...] d’une pauvreté sans limites” (BORGOMANO, 1985, p. 11), est devenue “[...] son guide et son icône” (BORGOMANO, 1985, p. 11), menant l’écriture durassienne à un “[...] dénuement absolu” (BORGOMANO, 1985, p. 11). Ainsi, la pénurie financière de *Le Camion* est conforme à la position esthétique-idéologique de Marguerite Duras, mise en évidence non seulement dans son écriture, comme Borgomano le propose, mais aussi dans son oeuvre cinématographique.

Le Camion porte sur l’histoire d’une dame qui, après avoir pris un tour avec un chauffeur de Camion, sur une route au bord de la mer dans les Yvelines, lui raconte ses expériences de vie. Cependant, pour le spectateur, ce dialogue n’existe que lorsqu’il est lu par Gérard Depardieu, qui joue le rôle du chauffeur du camion, et Marguerite Duras, qui joue le rôle de la dame du camion. En d’autres termes: au lieu d’être mis en scène, comme on fait habituellement au cinéma, le scénario cinématographique est lu.

Dans *Le Camion*, la lecture du scénario, au lieu de sa mise en scène, problématise le cinéma lui-même, car telle lecture fait de cet art un objet de réflexion. Après tout, la lecture du scénario permet, au lecteur-spectateur, d’accéder à au moins deux films distincts: celui qui est proposé par la cinéaste et celui qu’il peut construire à l’intérieur de sa tête. En outre, le scénario, généralement considéré comme une étape qui s’inscrit dans la composition de l’oeuvre cinématographique (COMPARATO, 1995, p. 20), vient au premier plan. M.D. invite le lecteur-spectateur à lire le scénario – même si cette lecture est faite par Gérard Depardieu et Marguerite Duras – et à réfléchir à propos de tel scénario. Pour cette raison, nous avons identifié, dans *Le*

Camion, l'utilisation du métalangage, étant donné que telle oeuvre cinématographique, en se penchant sur elle-même, à la fois, dénonce la fabrication du film et fait de cette même fabrication le propre film.

Selon Duras (1977, p. 34), le *Camion* est la métaphore de l'écriture: "[...] Regardez son parcours. Comme une trace. Une écriture: Indéchiffrable. Et claire.". Il a le poids de l'écriture du monde entier: "[...] Dans le film, le *Camion* transporte cette masse-là. Tout l'écrit du monde. Comme si ça pouvait se mesurer, se peser: trente-deux tonnes d'écrit" (DURAS; PORTE, 1977, p. 106). Ainsi, le nom du film renvoie le spectateur non pas à un film quelconque, mais à un film-écriture, prouvant que M.D. emmenait l'écriture où qu'elle aille (DURAS, 1993, p. 14), même lorsqu'elle travaillait avec le cinéma. Ainsi, M.D. démontre, dans son oeuvre, la relation intime entre le domaine cinématographique et le domaine littéraire.

Nous comprenons que le *Camion* peut aussi être considéré comme la métaphore du cinéma pour deux raisons. En premier lieu, parce que le salon ou la chambre obscure ou la chambre de lecture, où G.D. et M.D. lisent le scénario, équivalent, dans *Le Camion*, à la cabine du *Camion*. De même que la dame et le conducteur du *Camion* sont emprisonnés dans le même espace, c'est-à-dire, la cabine du *Camion* (DURAS; PORTE, 1977, p. 36), G.D. et M.D. sont également enfermés dans la salle de lecture, au point de M.D. affirmer: "[...] J'ai l'impression que vous et moi aussi, nous sommes comme menacés par cette même lumière dont ils ont peur [...]" (DURAS; PORTE, 1977, p. 41). Deuxièmement, parce que les fenêtres du *Camion* symbolisent des écrans à partir desquels il est possible d'observer des images (les paysages de Yvelines) en mouvement, ce qui nous amène à l'essence de l'art cinématographique: des images en mouvement. En fait, cette deuxième raison est prouvée dans le passage suivant du scénario cinématographique:

C'est là, devant nous sur l'écran.
C'est ce que je crois, moi.
Il demande:
Quel écran?
Elle dit:
Là, devant nous:
La route. (DURAS; PORTE, 1977, p. 26).

D'ailleurs, dans l'extrait ci-dessus, l'écran est équivalent à la route elle-même. Les fenêtres du *Camion* offrent aux voyageurs la possibilité d'observer les paysages de Yvelines. Grâce à telles fenêtres, équivalentes à plusieurs écrans, il est possible d'avoir des perspectives différentes des images. Ainsi, *Le Camion* englobe à la fois la métaphore de l'écriture, comme M. D. propose, et celle du cinéma, comme nous l'avons suggéré ici.

Nous devons admettre que le scénario cinématographique traditionnel, en principe, contient en soi l'idée de la subordination au film, car sa fonction est de transporter certaine histoire à l'écran. Cependant, en présentant *Le Camion*, dont la lecture est en soi fondamentale et une partie constitutive de l'oeuvre, M.D. attribue une plus grande valeur esthétique au scénario, ce qui lui donne de nouvelles significations.

L'oeuvre crée une circularité: lire le scénario équivaut à regarder le film, parce que le film est la propre lecture du scénario. Dans ce sens, il est important de mentionner que la lecture du scénario s'est faite sans répétition: "[...] Aucune répétition du texte n'aurait été envisagée" (DURAS; PORTE, 1977, p. 15). Cette circularité, déclenchée par *Le Camion*, le place dans un endroit différent des scénarios communs et met en lumière des possibilités, encore inexplorées, à propos de ce type de texte, ouvrant la voie à un genre de nature fluide.

De cette façon, la lecture joue un rôle central dans le film. Lire le scénario signifie faire le film, car le dialogue entre G.D. et M.D. se déroule comme s'ils étaient en train de lire le scénario du film pour un éventuel lecteur-spectateur, des rôles délibérément confondus et interchangeables, ce qui montre à nouveau le transit entre le cinéma et la littérature.

Ainsi, la lecture de *Le Camion* a complètement modifié l'esthétique du film, attribuant une importance – en fait rare dans l'histoire du cinéma – au scénario cinématographique, ce qui rend assez plausible son étude de manière autonome, sans exclusion, bien évidemment, l'analyse de sa relation avec le film.

Le Camion, publié par les *Éditions de Minuit*, va bien au-delà d'un scénario cinématographique proprement dit. Nous appelons scénario cinématographique traditionnel celui qui est subordonné uniquement au film, sans présenter une valeur esthétique indépendante. *Le Camion* dessine un nouvel horizon et nous fait voir des études entre littérature et cinéma d'une autre perspective. Ce chapitre étudie comment, dans *Le Camion*, le cinéma peut dialoguer avec la littérature, afin de modifier un genre à partir d'un genre préexistant.

Dans cette perspective, *Le camion* permet une manière originale unique de penser la relation entre le cinéma et la littérature, puisque M.D. crée un texte dirigé vers le cinéma, qui peut être lu et analysé en tant que texte littéraire. Néanmoins, celui-ci est plein d'échos du septième art, par lequel tel texte a dû traverser.

Le scénario cinématographique est un genre historiquement récent, puisqu'il est apparu lorsque le cinématographe a été transformé en cinéma, ce qui a entraîné une complexification progressive du langage cinématographique par l'utilisation du montage, l'exigence de récits

cinématographiques plus longs (et, par conséquent, plus chers) et de la collectivisation conséquente du travail (VERMEESCH, 2014, p. 9). Généralement, le scénario cinématographique est considéré comme un genre “[...] dispensável em relação à narrativa fílmica [...]”⁴⁸⁶ (FERREIRA-MARTINS, 2012, p. 17). Les livres traitant des scénarios cinématographiques présentent des idées sur la façon de les élaborer, afin d’aider l’écrivain débutant à devenir un scénariste, mais tels livres ne discutent pas en profondeur à propos de ce genre.

En général, les auteurs considèrent certains éléments essentiels à l’élaboration d’un scénario cinématographique, comme par exemple la composition d’un bon personnage et la structuration du texte en trois actes (FIELD, 1984). Beaucoup d’auteurs voient le scénario comme “[...] o princípio de um processo visual, e não o final de um processo literário [...]”⁴⁸⁷ (COMPARATO, 1995, p. 20), c’est-à-dire, un texte entièrement subordonné au film, auquel il ne faut pas réfléchir une fois le film prêt.

Nous pensons, au contraire, que bien que cela puisse s’appliquer aux scénarios cinématographiques traditionnels, cette définition, si catégorique, n’est pas capable d’englober tous les scénarios. Dans ce sens, nous indiquons l’exemple de *Le Camion* qui, en dépit d’être un scénario destiné au cinéma, est imprégné de diverses caractéristiques littéraires. C’est parce que M.D., avant d’entreprendre la rédaction des scénarios, a travaillé avec l’art du mot. Ainsi, nous pensons que M.D. a engendré un genre discursif fluide (TODOROV, 1980, p. 46), fusionnant des outils du cinéma et de la littérature.

Dans ce sens, c’est précisément grâce à l’influence exercée par la littérature de Marguerite Duras dans son oeuvre cinématographique que le scénario ne sera plus un texte subalterne au film correspondant et passera alors à un niveau plus élaboré et plus artistique, dont la lecture et l’analyse peuvent être réalisées indépendamment de la traduction cinématographique. Par exemple, *Le camion* a une valeur indépendante, car il est porteur d’une richesse artistique-littéraire à exploiter, ce qui défait l’idée que “[...] no roteiro, a preocupação com a palavra é periférica, uma vez que a palavra deve se submeter às coerções daquilo que é visual, e não daquilo que é verbal”⁴⁸⁸ (FERREIRA-MARTINS, 2012, p. 17). Pour Duras (1977,

⁴⁸⁶ “[...] dispensable par rapport au récit du film [...]”.

⁴⁸⁷ “[...] le principe d’un processus visuel, pas la fin d’un processus littéraire [...]”.

⁴⁸⁸ “[...] dans le scénario, le souci du mot est périphérique, puisque le mot doit se soumettre aux impositions de ce qui est visuel et non de ce qui est verbal”.

p. 75), au contraire, “[...] le texte seul est porteur indéfini d’images”. Autrement dit, en plus de ne pas soumettre le mot à l’image, M.D. attribue une plus grande valeur à celui-là.

Dans cette perspective, le scénario durassien, en raison du transit de M.D. entre le cinéma et la littérature se trouve aux antipodes du scénario traditionnel, qui est subordonné au film et n’a aucune pertinence en tant que texte autonome. En d’autres termes, M.D. contredit la croyance que le scénario n’a pas de valeur esthétique.

2.2 Les chemins de la ciné-lecture

Le camion raconte l’histoire d’une femme, qui, après avoir été prise en stop par un routier, sur une autoroute au bord de la mer, lui raconte ses expériences de vie. Néanmoins, le film consiste dans la lecture, par Marguerite Duras et Gérard Depardieu, du scénario, écrit au mode verbal conditionnel. En d’autres mots, à la place de jouer les rôles d’acteurs, comme cela se passe généralement dans les films, le scénario cinématographique est lu.

Il convient de mentionner que le scénario est écrit dans les temps verbaux conditionnel présent et conditionnel passé qui, en portugais, correspondent, respectivement, au *futuro do pretérito* et au *futuro do pretérito composto*. C’est donc une histoire qui, en tant que récit cinématographique, aurait pu se produire, mais ce n’était pas le cas. Ainsi, ce film devient une sorte de revendication selon laquelle le cinéma peut se produire non seulement dans le présent de l’indicatif, comme le préconise, entre autres, Marcel Martin (1955, p. 23), mais aussi dans le conditionnel passé. En fait, Duras (1987) avait une relation de meurtre avec le cinéma.

Ainsi, grâce à son imagination, le spectateur est invité à participer et à interagir avec le scénario, lequel joue un rôle essentiel dans l’oeuvre cinématographique. Dans cette perspective, *Le Camion* est également un film sur la propre imagination, pour l’exercice de laquelle contribue l’utilisation des temps verbaux susmentionnés, car:

[...] il est dit que le futur antérieur est le conditionnel préludique employé par les enfants dans leur proposition de jeu. Les enfants disent: toi tu aurais été un pirate, toi tu es un pirate, toi tu serais un camion, ils deviennent le camion; et le futur antérieur, c’est le seul temps qui traduise le jeu des enfants: total. Leur cinéma. (DURAS; PORTE, 1977, p. 89).

Il y a un fait intéressant à propos de ce film. Après une nuit d’insomnie, Duras (1977, p. 86) a découvert qu’elle ne serait pas en mesure de produire le film, mais de le raconter, car “[...] la fabrication du film, c’est déjà le film” (DURAS; PORTE, 1977, p. 77). Cela s’est produit pour deux raisons: d’abord, M.D. n’a pas trouvé une actrice pour jouer le rôle de la protagoniste;

deuxièmement, les conditions climatiques de la France rendraient les tournages impossibles (DURAS; PORTE, 1977, p. 86). C'est-à-dire, en l'absence des conditions matérielles pour réaliser le film, M.D. a décidé de lire le scénario cinématographique, en transformant cette lecture dans le film lui-même. Dans ce sens, il est intéressant de souligner ce que Duras (1987, p. 152) pense de sa fabrication cinématographique: “[...] Quand je n’arrive pas à résoudre mes films dans les pièges du cinéma, quand ils restent suspendus tels des questions constantes, quand je ne peux pas me délivrer de leur pensée, c’est que j’ai fait du cinéma”.

Dans *Le Camion*, Marguerite Duras a converti la “[...] pauvreté des moyens” (DURAS; PORTE, 1977, p. 18) en un élément essentiel pour la composition et la compréhension de son travail, ce qui est très important du point de vue esthétique-idéologique puisque M.D. s’oppose fortement à l’idée d’attirer le spectateur à travers un cinéma milliardaire et qui “[...] n’arrive plus à répondre à la soif grandissante de son spectateur” (DURAS; PORTE, 1977, p. 76). En ne subordonnant pas le film aux besoins commerciaux, le but de Marguerite Duras est de faire le spectateur penser. D’ailleurs, la “pauvreté des moyens” intentionnelle de ce film est inversement proportionnelle à la richesse imaginative exigée du spectateur.

Il est intéressant de noter que, dans les premiers temps du cinéma, certains intellectuels le considéraient comme un type de document qui permettait au spectateur de ne pas réfléchir. Par exemple, selon le chroniqueur brésilien João do Rio, le cinématographe avait “[...] a excelente qualidade a mais de não obrigar a pensar, senão quando o cavalheiro teima mesmo em ter ideias”⁴⁸⁹ (RIO, 1909, p. 3). Le cinéma durassien, en revanche, incite le spectateur à réfléchir. D’ailleurs, le scénario durassien présente des particularités esthétiques-littéraires qui le rendent unique dans l’histoire du cinéma. En ce sens, le scénario durassien est élevé à une certaine catégorie esthétique puisqu’il évoque la participation d’un spectateur diligent, qui a déjà dépassé la phase de “l’enfance cinématographique” (DURAS, 1988, p. 29), c’est-à-dire, capable d’interagir, de manière active, avec des composés cinématographiques complexes.

Il est donc possible d’opposer le scénario simplement fonctionnel ou traditionnel, seul point de départ pour la réalisation du film, à celui qui transcende une telle condition, dans la mesure où il s’agit d’un texte doté d’une valeur esthétique indépendante. Il convient de noter, dans l’interview de Marguerite Duras avec Michelle Porte, les mots de la cinéaste de *Le Camion*:

⁴⁸⁹ “[...] l’excellente qualité de ne pas forcer à penser, sauf lorsque le monsieur insiste vraiment à avoir des idées”.

On prend le spectateur pour un enfant. Le spectacle cinématographique est un spectacle infantile [...]. Quand on voit à la télévision les vieux films, par exemple, le spectateur est traité comme un enfant arriéré, comme s'il était taré, qu'il faille tout faire à sa place. (DURAS; PORTE, 1977, p. 96).

Marguerite Duras va à l'encontre de l'infantilisation du spectateur, car elle demande qu'il se positionne, de manière critique et active, en utilisant son imagination et son intelligence pour combattre l'idée selon laquelle "[...] Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance: l'imaginaire" (DURAS; PORTE, 1977, p. 75). L'auteure exige la participation intellectuelle et du spectateur et du lecteur: la fonction de deux est équivalente. En d'autres termes, pour M.D., regarder un film demande autant d'engagement que lire un livre.

Dans ses quatre courts-métrages de 1979 – *Les mains négatives*, *Aurélia Steiner* (dite Melbourne), *Aurélia Steiner* (dite Vancouver) et *Césarée* – les spectateurs écoutent, en voix *off*, la lecture du scénario, faite par Marguerite Duras. Les scénarios, correspondant aux deux derniers films précédemment mentionnés s'adressent à "vous". Celui-ci peut être interprété soit comme le personnage cinématographique, soit comme le spectateur lui-même. De plus, chez *L'homme Atlantique* (1981), fabriqué à partir de fragments non utilisés d'*Agatha et les lectures illimitées* (1981), M.D. utilise l'écran complètement noir (quarante minutes), c'est-à-dire l'écran sans images (en mouvement), ce qui, encore une fois, corrobore la tendance durassienne à assassiner les conventions cinématographiques.

Une distinction doit être faite entre le spectateur ordinaire et le ciné-lecteur. Le premier ne se préoccupe que de profiter du film tandis que le dernier, en plus de profiter de l'oeuvre cinématographique, s'occupe de la lecture critique et interprétative. Nous comprenons donc que seul le ciné-lecteur serait en mesure d'interagir complètement avec les structures artistiques complexes (LOTMAN, 1978, p. 39), présentes dans *Le Camion*.

Lorsque le spectateur est confronté à *Le Camion*, il doit abandonner sa posture confortablement sans critique et, muni des suggestions résultantes de la lecture du scénario, il doit construire son propre film. Ainsi, avec *Le Camion*, M.D. contribue à la désaumatization du regard et du plaisir spectatoriels, car, hormis certaines images proposées par *Le Camion*, le spectateur devra élaborer ses propres images, car son accès au film est intermédié par la lecture du scénario. De même lorsqu'il interagit avec l'oeuvre littéraire, le lecteur devra engendrer ses propres images, évoquées et suggérées par le texte littéraire.

En ce sens, il est possible de remarquer qu'il existe d'autres couches textuelles que le ciné-lecteur lui-même est invité à élaborer avec l'artiste comme s'il était aussi une sorte d'artiste

ou même un co-auteur. Dans une interview accordée à Marguerite Duras, Michelle Porte déclare: “[...] c’est la première fois que je vois un film qui laisse aussi libre le spectateur” (DURAS; PORTE, 1977, p. 132).

Il est intéressant de noter que c’est un film dont le degré d’indétermination nous renvoie à ce que Iser a déclaré au sujet des oeuvres littéraires du XIX^e siècle jusqu’à présent. Le lecteur doit couvrir les vides – ce que l’auteur ne précise pas dans son oeuvre – afin d’y interagir, car:

[...] les vides ne sont pas – comme on pourrait le croire – une lacune du texte littéraire; ils constituent bien, au contraire, les prémices de son effet esthétique. En règle générale on ne les remarque pas spécialement à la lecture – et cela vaut pour la plupart des romans jusqu’à la fin du XIX^e siècle. Ces vides ne sont pourtant pas sans conséquence sur la compréhension du texte, dans la mesure où l’on accomplit sans cesse des “aspects schématisés” durant le processus de lecture. Cela signifie donc que le lecteur va combler ces vides ou, du moins, s’en débarrasser. Ce faisant, il use de la marge d’interprétation et tisse lui-même les relations implicites qui lient chaque aspect aux autres. (ISER, 2012, p. 26).

Dès lors, compte tenu du radicalisme esthétique-philosophique commencé surtout par le Symbolisme et cultivé par les avant-gardes artistiques du vingtième siècle d’une manière générale, les textes littéraires sont composés de lacunes délibérément engendrées par leurs auteurs, lesquelles seront comblées par le lecteur. Ainsi, selon la vision du monde de chaque individu, la lecture devient une expérience particulière. D’où la grande importance du rôle du lecteur dans la relation auteur, oeuvre et public.

Le vides du texte forment la principale condition préalable à ce processus. Ils laissent d’abord en suspens la concaténation de différents passages ou éléments du texte, ce qui donne au lecteur la possibilité d’établir lui-même ces enchaînements. Ils rendent le texte modulable et permettent de transformer, durant la lecture, une expérience étrangère, celle des textes, en une expérience privée, celle du lecteur. (ISER, 2012, p. 58).

Marguerite Duras demande au ciné-lecteur, par l’usage de l’imagination, l’équation des vides, présents dans *Le Camion*, puisque l’histoire n’est pas représentée mais lue. Ainsi, l’auteure utilise une ressource chère à la littérature, à savoir, la présence intentionnelle de lacunes esthétiques (ISER, 2012) pour composer son film, permettant au spectateur d’utiliser son intelligence et son univers imaginaire pour combler telles lacunes.

Grâce à la lecture du texte, faite par G.D. et M.D., le ciné-lecteur doit construire ses propres voies d’interprétation, afin d’élaborer les éléments qui composent l’oeuvre cinématographique. De cette façon, le film, au lieu de tuer la capacité imaginative du spectateur,

la rend exponentiellement plus grande. En plus, tels vides constitutifs de l'oeuvre cinématographique, délibérément construits, contribuent à la poéticité de l'oeuvre cinématographique, car le cinéma de poésie exige du spectateur une participation intellectuelle et imaginative active.

Les personnages de *Le Camion* n'ont aucun nom. L'un est désigné par sa profession, chauffeur de camion, et l'autre par sa condition de femme d'un certain âge qui fait de l'auto-stop. Tout comme les personnages d'*Hiroshima mon amour* (1959), comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la dame du camion a son identité associée à un nom de lieu, Yvelines. En outre, il y a une ambiguïté intentionnelle qui confond le conducteur du camion avec Gérard Depardieu et la dame du camion avec Marguerite Duras.

En d'autres termes, les personnages ne sont pas imposés au spectateur. C'est en lisant que nous avons accès à eux, ce qui demande grandement la potentialité intellectuelle-imaginative du spectateur. Ainsi, le ciné-lecteur est invité à réfléchir à qui est la dame qui fait de l'auto-stop, qui est le chauffeur du camion, qui serait le deuxième conducteur du camion, cette "[...] masse sombre" (DURAS; PORTE, 1977, p. 15) qui "[...] aurait dormi pendant tout le film" (DURAS; PORTE, 1977, p. 15), outre les autres personnages, seulement évoqués par la dame de Yvelines, telle que sa fille qui venait d'accoucher un enfant du nom *Abraham* (DURAS; PORTE, 1977, p. 40). De la même manière, lorsque nous lisons une oeuvre littéraire, on conçoit les personnages et les situations décrits par le narrateur. Le spectateur passe de sa posture passive à une attitude d'investigation qui, d'ailleurs, est la même que celle demandée du lecteur de l'oeuvre littéraire.

La dame du camion est un être fluide, qui ne peut être encadré par des normes préétablies. Précisément à cause de cela, elle n'a même pas de nom par lequel le ciné-lecteur pourrait la catégoriser. En ne définissant pas la femme du camion, M.D. permet une grande marge de liberté d'interprétation pour le spectateur, comme on perçoit dans les mots suivants de la cinéaste elle-même:

Dans un film, où elle n'est pas personnalisée, elle existe avec infiniment plus de force. La femme du *Camion*, j'en vois trois par jour dans les rues. Si une actrice l'avait représentée, je n'en verrais plus aucune. Même si c'était une grande comédienne comme Signoret ou Flon, je ne l'apercevrais plus partout dans les rues, elle ne serait pas dans ces passantes, dans cette circulation où dans le film je la maintiens. Je suis sûre que les gens qui auront vu *Le Camion* verront la femme du *Camion* un peu partout. (DURAS; PORTE, 1977, p. 100).

Par conséquent, le spectateur doit soulever des hypothèses sur ce personnage. N'ayant pas d'opinions fixes, la personnage devient beaucoup plus riche que si elle présentait des avis péremptaires. Précisément pour cette raison, comme nous le développerons plus tard, nous comprenons que, dans le discours de ce personnage, plusieurs voix apparaissent.

En ce sens, Bakhtine (2011, p. 364) affirme: "Para o escritor-artesão, os gêneros servem como chavão externo, já o grande artista desperta neles as potencialidades de sentidos jacentes"⁴⁹⁰. Ainsi, un grand auteur est capable de forger des ruptures au sein d'un genre, afin de créer un hybride qui peut aboutir à quelque chose de nouveau, bien qu'il ait des similitudes avec ce qui lui a donné naissance.

2.3 Croisement de plusieurs voix

Selon Diana Luz Pessoa de Barros (2007, p. 33), le concept de dialogisme, d'après le penseur russe Mikhaïl Bakhtine, c'est "[...] o princípio constitutivo da linguagem e de todo discurso"⁴⁹¹. Ainsi, les énoncés, prononcés par les personnages, sont essentiellement dialogiques et révèlent des visions du monde situées socialement et historiquement.

Nous pensons qu'il est intéressant d'apporter ce concept pour le différencier d'une autre définition bakhtinienne, la polyphonie, dont nous utilisons ici pour construire des hypothèses concernant la protagoniste du film. La polyphonie constitue un chemin d'interprétation possible de l'oeuvre ici analysée et nous permet de percevoir le scénario cinématographique *Le Camion* comme un genre discursif fluide, puisqu'il révèle les couches textuelles complexes constitutives de l'oeuvre.

L'autre, c'est-à-dire le conducteur, avec qui la dame du camion parle, ne l'écoute pas vraiment, mais cela ne lui est pas pertinent parce que la dame du camion veut simplement que quelqu'un écoute ses idées. Elle appelle tout le temps "vous", qui peut être le chauffeur du camion, l'acteur Gérard Depardieu, le ciné-lecteur ou tout autre auditeur de ses histoires.

⁴⁹⁰ "Pour l'écrivain-artisan, les genres servent de modèle externe, et le grand artiste réveille en eux les potentialités des sens constants".

⁴⁹¹ "[...] Le principe constitutif du langage et de n'importe quel discours".

Ce “vous”, donc, avec qui la personnage établit la communication, est fondamental dans son interaction avec l’autre. Le fait même que le personnage raconte son histoire à n’importe quel auditeur révèle son besoin de se comprendre à travers l’altérité. À cet égard, il convient de noter que:

O próprio falante está determinado precisamente a essa compreensão ativamente responsiva: ele não espera uma compreensão passiva, por assim dizer, que apenas dobre o seu pensamento em voz alheia, mas uma resposta, uma concordância, uma participação, uma objeção, uma execução, etc. [...] O empenho em tornar inteligível a sua fala é apenas o momento abstrato do projeto concreto e pleno do discurso do falante⁴⁹². (BAKHTINE, 2011, p. 272).

Bien que cette communication s’avère parfois anodine, le chauffeur du camion élabore quelques questions. Par exemple, à un moment donné, il demande à la dame du camion si elle provient de l’asile psychiatrique de Gouchy (DURAS; PORTE, 1977, p. 61). Ainsi, bien que cela puisse paraître, à plusieurs reprises, avec un monologue, le dialogue apporte par de brefs éclairs d’interaction entre le conducteur et la dame du camion, “[...] uma compreensão ativamente responsiva”⁴⁹³ (BAKHTINE, 2011, p. 272).

Le concept de polyphonie, de Bakhtine, désigne un texte “[...] em que o dialogismo se deixa ver, aquele em que são percebidas muitas vozes, por oposição aos textos monofônicos que escondem os diálogos que os constituem”⁴⁹⁴ (BARROS, 2007, p. 33). Dans le discours de la dame des Yvelines, il est possible d’identifier des voix multiples, car le personnage émet des opinions différentes et parfois controversées, sur des sujets variés: la science, la géographie, les découvertes interstellaires, etc. La dame du camion, comme le dit Duras (1977, p. 100), est “tout le monde”, comme si elle pouvait exprimer des opinions différentes sur des thèmes variés:

⁴⁹² “La personne qui parle elle-même est précisément déterminée par cette compréhension activement sensible: elle ne s’attend pas à une compréhension passive, pour ainsi dire, qui ne fait que doubler sa pensée dans la voix des autres, mais une réponse, un accord, une participation, une objection, une exécution, etc. [...] L’effort pour rendre son discours intelligible n’est que le moment abstrait du projet concret et complet du discours du locuteur”.

⁴⁹³ “[...] une compréhension activement sensible”.

⁴⁹⁴ “[...] dans lequel on voit le dialogisme, celui dans lequel on aperçoit beaucoup de voix, par opposition aux textes monophoniques qui cachent les dialogues qui les constituent”.

Elle aurait parlé de beaucoup de choses, de la géographie des lieux traversés, de la fin du monde, de la mort, de la solitude de la terre dans le système planétaire, des nouvelles découvertes sur l'origine de l'homme. Ces propos n'auraient jamais relevé d'une connaissance précise du problème abordé. Elle aurait fait des erreurs – parfois énormes – sur... la science, la géographie, les dernières découvertes interstellaires. (DURAS; PORTE, 1977, p. 22).

Selon Barros (2007, p. 34), lorsque le texte révèle plusieurs voix, il produit un “effet de polyphonie”, parce que le discours poétique “[...] é aquele que expõe, que mostra ou que deixa escutar o dialogismo que o constitui, a heterologia discursiva, as vozes contraditórias dos conflitos sociais”⁴⁹⁵ (BARROS, 2007, p. 34). De cette façon, nous considérons *Le Camion* comme un texte avec un haut degré de densité poétique, car il permet de percevoir les nombreuses voix contradictoires présentes dans le discours de la protagoniste.

Nous ne pouvons manquer de situer la biographie de la protagoniste dans un contexte historique. Les opinions politiques de la personnage sont situées à l'horizon du vingtième siècle, qui a été témoin de la montée et de la chute du socialisme. En fait, certaines positions politiques de la dame du camion se mélangent avec celles de Duras, par exemple, l'incrédulité au marxisme. La protagoniste affirme: “[...] vous savez, Karl Marx, c'est fini” (DURAS; PORTE, 1977, p. 47). Dans une interview accordée à Michelle Porte, Duras (1977, p. 114) déclare: “Je ne crois plus à la seule solution révolutionnaire marxiste en tant qu'elle se présente comme la seule solution”. Afin de contextualiser telles opinions, il faut tenir compte du fait que, entre 1944 et 1950, Marguerite Duras a appartenu au Parti Communiste Français.

En plus, certaines phrases du personnage et de la cinéaste se mélangent. Par exemple, lorsque la dame du camion dit: “Que-le-monde-aille-à-sa-perte-c'est-la-seule-politique” (DURAS; PORTE, 1977, p. 25, soulignements de l'auteure). Dans le premier projet qui suit le scénario, Marguerite Duras fait la même déclaration, mais l'intensifie: “[...] Que le monde aille à sa perte, qu'il aille à sa perte, c'est la seule politique” (DURAS; PORTE, 1977, p. 74). Ainsi, nous pouvons affirmer que, dans le discours de la dame du camion, il est possible d'identifier des opinions de l'auteure, ce qui nous amène à ce que Bakhtine appelait la polyphonie. La dame du camion est comme un double de Marguerite Duras. Cela devient patent lorsque nous observons la déclaration suivante de la cinéaste:

⁴⁹⁵ “[...] est celui qui expose, qui montre ou qui permet d'écouter le dialogisme qui le constitue, l'hétérologie discursive, les voix contradictoires des conflits sociaux”.

Ça m'arrive à moi aussi, ça m'arrive beaucoup, beaucoup de fois, je parle avec les gens dans les trains, les avions, je fais la conversation avec les gens, dans les épiceries, les garages, dans les cafés, etc. C'est une chose à laquelle je ne résiste pas. Et ça, dans la peur. J'ai toujours peur qu'à un moment donné ils s'aperçoivent que je ne peux pas m'empêcher de parler et qu'ils pensent que je ne suis pas tout à fait, comme on dit, normale. Pourtant, je le fais toujours, et toujours dans cette même peur. (DURAS; PORTE, 1977, p. 126-127).

En outre, chez *La Vie Matérielle* (1987), plus précisément dans le texte intitulé « Le steak vert », M.D. confesse au lecteur ce trait de personnalité, comme le montre l'extrait ci-dessous:

J'ai aussi une autre manie, puisqu'on parle des façons habituelles de se comporter. C'est d'adresser la parole à mes voisins surtout en avion. Je parle pour qu'on me réponde. Si on me répond c'est qu'on est rassuré, donc je suis rassurée à mon tour. Je parle du paysage, ou des voyages en général et de ceux en avion aussi. Dans le train je parle pour parler avec des inconnus, je parle de ce qu'on voit, du paysage, du temps. J'ai souvent un désir de parler, très vif, très fort⁴⁹⁶. (DURAS, 1987, p. 133).

Il y a tout un mystère dans la figure de ce personnage. Qui est “La dame des Yvelines?” Quelqu'un qui vient de sortir d'un hôpital psychiatrique? Une réactionnaire? Est-ce qu'elle dit la vérité ou pas? Est-elle un dédoublement de la Française de *Hiroshima Mon Amour*? Après tout, dans *Le Camion*, il y a une confusion intentionnelle entre les deux protagonistes quand M.D. dit: “Ah que j'ai été jeune un jour [...]” (DURAS; PORTE, 1977, p. 30), ou encore, “Son corps à elle, était son corps à lui, indissociable, de jour et de nuit – de son propre corps” (DURAS; PORTE, 1977, p. 31). La Française, dans *Hiroshima Mon Amour*, parle: “Ah! Que j'ai été jeune un jour!” (DURAS, 1960, p. 94) et, après, “Je ne pouvais trouver entre ce corps mort et le mien que des ressemblances [...]” (DURAS, 1960, p. 100). De cette manière, nous notons que la dame des Yvelines intègre quelques phrases de la Française, en se mélangeant et en se confondant avec elle.

La dame du camion est un être inachevé parce que, délibérément, le personnage est psychologiquement inachevé: il peut s'agir d'un double de l'auteure elle-même, d'elle-même, de la Française, ou de tout autre personnage. De la sorte, il s'agit d'un (in)achèvement psychologique qui se mélange avec l'(in)achèvement esthétique.

⁴⁹⁶ “Eu também tenho outra mania, já que estamos falando sobre as formas usuais de se comportar. É falar com meus vizinhos, especialmente no avião. Se me respondem é que estão tranquilos, por isso também me sinto tranquila. Eu falo da paisagem, ou das viagens em geral e de viagens de avião também. No trem falo por falar com desconhecidos, falo sobre o que vemos, da paisagem, do clima. Frequentemente, tenho um desejo de falar muito intenso, muito forte”.

La protagoniste est un être incomplet. Nous ne savons pas si elle vient de l'asile psychiatrique de Gouchy. En dépit d'être contre le marxisme, elle n'a aucune opinion politique définie. Nous ignorons si son discours est crédible ou s'il s'agit d'un délire pur, de sorte que le ciné-lecteur peut se méfier de son discours. Tout comme la dame du camion elle-même, nous, spectateurs, ignorons qui elle est exactement. Après tout, quand le chauffeur lui demande qui elle est, elle répond: "[...] Je ne sais pas vous répondre. Votre logique m'échappe. Si on me demande qui je suis, je me trouble" (DURAS, 1960, p. 62). De cette façon, il n'est pas possible d'étiqueter la personnalité du protagoniste.

2.4 Le langage poétique chez *Le Camion*

Le scénario de *Le Camion* se diffère du scénario traditionnel parce qu'il présente un haut degré de travail avec le langage, en établissant une relation intime avec la littérature. À divers moments, nous rencontrons un discours poétique, révélé par un travail minutieux avec le langage. Pour la composition de son scénario, M.D. utilise des ressources chères à la poésie comme la répétition de sons et de mots. De plus, le texte apparaît sous la forme de versets d'un poème, comme le démontre l'extrait suivant:

Elle dit: regardez: la fin du monde.
Tout le temps.
 À chaque seconde. *Partout.*
Ça s'étend.
 Elle dit: c'est *mieux*, oui.
 C'était *tellement* difficile... *tellement*... *tellement* dur... *tellement*...
 C'est *mieux* comme ça. Ça vaut *mieux*.
 Ce n'était pas la peine, je *crois*, moi [...] (DURAS; PORTE, 1977, p. 21, nos soulignements).

Dans l'extrait ci-dessus, nous avons la terminaison "onde" qui se répète en deux mots: "monde" (substantif) et "seconde" (adverbe), engendrant une rime riche. De surcroît, nous avons la répétition de "tout", dans "*Tout* (pronom) le temps" et dans "*Partout*" (adverbe). Dans le premier cas, le son [tw] couvre le mot entier, alors que, dans le deuxième cas, il correspond à la dernière syllabe du mot. Outre ces deux exemples, nous avons aussi le mot "temps", présent dans la locution adverbiale "*Tout le temps*", qui rime avec le verbe "*s'étend*". À la fin du passage, on remarque la répétition du son [wa] dans le verbe "crois" et dans le pronom tonique "moi". On peut aussi signaler une autre ressource chère à Marguerite Duras, c'est-à-dire, la répétition des mots: "tellement" apparaît quatre fois et "mieux" apparaît trois fois. En ce sens, la rime et la répétition des mots sont des outils que le poète utilise dans l'exercice de son art.

Dans le passage ci-dessous, le lecteur-spectateur découvre que la dame du camion écrit des pages, raison pour laquelle elle peut également être considérée comme un double de l'auteure elle-même. La terminaison du verbe “j’écris” coïncide avec le substantif “*cris*”, donnant naissance à une rime riche. Dans le discours de la protagoniste, on perçoit une approximation entre le substantif “*cris*” et le verbe conjugué dans le présent de l’indicatif, “j’écris”. De cette façon, l’approximation et la comparaison entre “*cris*” et “écris” suggèrent que le *cris*, qui renvoie à une expression de l’âme, fort probablement douloureuse et angoissante, se traduit et se matérialise en écriture: la protagoniste non seulement écrit de telles pages, mais encore les crie. Crier des pages fait référence à l’hyperbole, figure du langage amplement utilisée dans la littérature, qui exprime l’exagération intentionnelle, soit dans le sens négatif, soit dans le sens positif (MOISÉS, 2013, p. 229).

Elle aurait dit: j’ai la tête pleine de vertiges et de *cris*.

Pleine de vent.

Alors, quelquefois, par exemple, j’écris

Des pages, vous voyez. (DURAS; PORTE, 1977, p. 35, nos soulignements).

En ce sens, il faut noter que la réflexion de Duras sur l’acte d’écrire: “Écrire c’est aussi ne pas parler. C’est se taire. C’est hurler sans bruit” (1993, p. 28). Ainsi, écrire équivaut à “hurler sans bruit”, une image sans doute encore plus frappante que crier des pages, en raison de la force poétique suggérée par l’oxymore contenu dans « hurler sans bruit ». Cette réflexion théorique, de Marguerite Duras, sur l’acte d’écrire, nous renvoie à l’image des pages criées de la dame du camion. Ainsi, on perçoit une approximation entre le discours de la dame du camion et celui de Marguerite Duras.

En reprenant l’idée de Jakobson (2003, p. 128), selon laquelle la fonction poétique ne se limite pas au domaine du poème, mais se produit lorsqu’il est possible de percevoir un travail plus soigné du message lui-même, on peut comprendre *Le Camion* comme un scénario cinématographique plein de langage poétique, puisque le texte révèle un travail assez méticuleux du langage, au moyen de l’utilisation des rimes, des assonances, des allitérations et des répétitions. Des ressources chères, à propos, au poète. De telle manière, le travail minutieux du langage contribue à la construction du poétique de l’oeuvre en question, révélant que *Le Camion* va bien au-delà d’un scénario cinématographique traditionnel.

Pour faire la lecture critique-interprétative de l’oeuvre, le spectateur doit effectuer tout un travail de déchiffrement et d’élaboration. Par conséquent, par le biais d’un travail minutieux du langage, *Le Camion* permet d’éveiller l’état poétique chez le spectateur (DUFRENNE, 1969,

p. 101). Cependant, pour un tel réveil, il faut que le spectateur développe une sensibilité esthétique puisqu'il peut très bien se soustraire à cette demande ou tout simplement ne pas être prêt à interagir avec les composés esthétiques proposés par l'oeuvre.

En ce qui concerne l'utilisation de la subjective indirecte libre, préconisée par Pasolini comme un instrument esthétique fondamental pour la composition du cinéma de poésie, il n'est pas possible de la percevoir explicitement dans *Le Camion*. Toutefois, nous pensons que la subjective indirecte libre est en état latent dans l'oeuvre cinématographique. Dans le film qu'il va construire dans son esprit, le lecteur-spectateur pourra fabriquer une subjective indirecte libre, parce que, d'abord, la dame du camion présente une vision du monde psychiquement perturbée – on ne sait pas si elle a quitté l'asile psychiatrique de Gouchy – et, deuxièmement, une telle vision du monde de la protagoniste est contaminée par la vision du monde de la cinéaste elle-même, comme discuté dans le sous-titre précédent.

En ce sens, d'après les idées du cinéma de poésie de Pasolini (1982), *Le Camion* peut être considéré comme poétique, puisque la subjective indirecte libre existe en état latent. C'est au lecteur-spectateur de la construire dans son esprit. Ainsi, encore une fois, le récepteur doit remplir ce vide constitutif de l'oeuvre, suggéré ici, ce qui corrobore des affinités explicites entre le domaine cinématographique et le domaine littéraire.

2.5 Réflexions finales

Le film a une fin ouverte. Sans doute, la dame du camion continuera à chercher des auditeurs pour ses récits, alors que le camion continuera à avancer ainsi que l'écriture elle-même: inlassablement. M.D. décide de terminer le film non pas parce qu'il a vraiment fini. La cinéaste affirme que le film pourrait continuer, mais les spectateurs simplement ne supporteraient pas deux heures de film, comme le montre le passage suivant:

[...] j'ai stoppé le film, mais j'aurais pu continuer aussi. J'avais très peur d'un film long, j'avais très peur d'un film d'une heure trois quarts, de deux heures, pour le public... Je me suis dit: ils ne vont pas supporter une parole aussi nue... Je n'ai pas osé faire deux heures de paroles... Je crois qu'il suffit de se mettre dans la situation d'écrire et puis ça commence, il suffit de le vouloir, je crois... Je ne trouve pas d'autres définitions [...] (DURAS; PORTE, 1977, p. 104-105).

Tout au long de ce chapitre, notre objectif était de démontrer que le scénario *Le Camion* va bien au-delà d'un scénario cinématographique traditionnel. Pour cela, nous nous sommes

tournés vers la théorie de la réception de Iser (2012), car nous pouvons constater les nombreuses lacunes, déclenchées par l'option de la lecture du scénario au lieu de sa représentation, en tant qu'éléments constitutifs de l'oeuvre. Ainsi, en plus des images qui apparaissent effectivement sur l'écran, le lecteur-spectateur doit élaborer ses propres images mentales, advenues à partir de la lecture du scénario.

À titre d'illustration, plutôt qu'imposés, les personnages de *Le Camion* sont suggérés. En plus, les histoires de la dame du camion sont à imaginer puisque le spectateur accède aux récits de la protagoniste, mais pas à leur représentation imagétique. Le lecteur-spectateur est invité à (re)élaborer le monde lui-même dans lequel il s'insère sur la question de la destruction, proposée par la dame des Yvelines et par Marguerite Duras, comme la seule solution politique possible.

De plus, nous avons établi un pont entre l'oeuvre en question et les concepts de dialogisme et de polyphonie de Bakhtine. Selon le penseur russe, le langage est dialogique dans sa propre nature. Il y a un glissement entre "je" et "elle", qui se réfèrent à la dame du camion; et "vous" et "il", qui se réfèrent au conducteur du camion. La communication, en effet, s'établie entre les deux lecteurs de l'oeuvre, Marguerite Duras et Gérard Depardieu, qui représentent les doubles des personnages imaginaires.

Nous essayons également de démontrer la présence des multiples voix, dans le discours de la protagoniste. Par exemple, quand elle partage des opinions de Marguerite Duras, se confond avec la Française de *Hiroshima Mon Amour* ou émet des opinions diverses sur différents sujets. En outre, l'effet de polyphonie du texte est ressenti à travers le langage poétique qui imprègne tout le scénario, comme nous avons illustré, au moyen des extraits choisis. En s'appuyant sur l'interprétation de Barros (2007) de l'oeuvre de Bakhtine, le langage poétique produit des "effets de polyphonie", dans la mesure où le texte présente une hétérogénéité des voix. Ainsi, bien qu'il n'y ait que deux personnages réellement présents dans le récit, la dame des Yvelines et le chauffeur du camion, on peut percevoir les différentes voix présentes dans l'oeuvre.

En outre, la subjective indirecte libre, soulignée par Pasolini (1982) comme une caractéristique du cinéma de poésie, subsiste comme une potentialité dans *Le Camion*. Le lecteur-spectateur doit imaginer comment la subjective indirecte libre peut se manifester concrètement dans l'oeuvre filmique, étant donné qu'il est lui-même libre de créer à partir de sa capacité intellectuelle et imaginative.

Enfin, on remarque que le scénario cinématographique *Le Camion* n'existe pas seulement comme un texte fonctionnel, à transposer à l'écran, dont la fin, tragique et inéluctable, est de naufrager dans la mer de l'oubli, où se trouvent les scénarios cinématographiques traditionnels. Au contraire, parce qu'il présente des caractéristiques du langage poétique, telles que l'utilisation des rimes et des répétitions, le scénario *Le Camion* révèle une forte relation avec la littérature et, plus précisément, avec le langage poétique.

À la lumière de ces perspectives théoriques, nous comprenons donc le scénario *Le Camion* comme un genre discursif distinct du scénario cinématographique traditionnel, puisque le scénario *Le Camion* rassemble aussi bien des éléments de celui-là, comme les didascalies, que des éléments du langage poétique, révélant des affinités indéniables avec la littérature. En reprenant la définition de Todorov (1980, p. 46), selon laquelle un nouveau genre provient de la transmutation d'un ou de plusieurs genres anciens, que ce soit par inversion, par déplacement, ou par combinaison, on comprend que *Le Camion* peut être considéré comme un genre discursif fluide, par le biais du mélange des éléments caractéristiques du scénario cinématographique traditionnel, tels que les didascalies, ainsi que des éléments caractéristiques de la littérature, notamment le langage poétique. Par conséquent, nous appellerons ce genre fluide de *scénario ciné-poétique*.

RÉFÉRENCES

Oeuvres de Marguerite Duras

DURAS, Marguerite. *C'est tout*. Paris: P.O.L., 1995.

DURAS, Marguerite. *Écrire*. Paris: Gallimard, 1993.

DURAS, Marguerite. *Hiroshima Mon Amour*. Paris: Gallimard, 1960.

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

DURAS, Marguerite. *L'Amant*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1984.

DURAS, Marguerite. *L'Éden Cinéma*. Barcelone: Mercure de France, 2014.

DURAS, Marguerite. *La Couleur des mots*. Paris: Éditions Benoît Jacob, 2001.

DURAS, Marguerite. *La douleur*. Barcelone: Folio, 1985.

DURAS, Marguerite. *La Maladie de la Mort*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1982.

DURAS, Marguerite. *La vie tranquille*. Paris: Gallimard, 1944.

DURAS, Marguerite. *Le Camion*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977.

DURAS, Marguerite. *Le Navire Night, Césarée, Les mains négatives, Aurélia Steiner (Vancouver), Aurélia Steiner (Melbourne), Aurélia Steiner (Paris)*. Paris: Folio, 1986.

DURAS, Marguerite. *Les impudents*. Paris: Gallimard, 1992.

DURAS, Marguerite. *Les yeux verts*. Paris: Les Éditions de l'Étoile, 1987.

DURAS, Marguerite. *Outside suivi de Le monde extérieur*. Italie: Folio, 2014.

DURAS, Marguerite. *Un Barrage contre le Pacifique*. Paris: Gallimard, 1950.

DURAS, Marguerite; GAUTHIER, Xavière. *Les Parleuses*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1974.

DURAS, Marguerite; GODARD, Jean-Luc. *Dialogues*. Île-de-France: Post-Éditions, 2014.

Duras, Marguerite; PORTE, Michelle. *Les lieux de Marguerite Duras*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1977.

Critiques de l'oeuvre durasienne

BORGOMANO, Madeleine. *L'écriture filmique de Marguerite Duras*. Paris: Éditions Albatros, 1985.

BORGOMANO, Madeleine. *Marguerite Duras: de la forme au sens*. Paris: L'Hamarttan, 2010.

BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude. *Gramática do cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2011.

BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. Tradução de Marcelle Pithon e Regina Machado. São Paulo, Perspectiva, 2006.

LEBELLEY, Frédérique. *Uma vida por escrito: biografia de Marguerite Duras*. Tradução de Uéilton de Oliveira e Vilma de Katinszky. São Paulo: Página Aberta, 1994.

MARITCHIK, Youlia. *Les formes hybrides de l'écriture dans le roman contemporain: le verbal et le visuel dans les oeuvres de M. Duras*. 2007. 212 f. Tese (Doutorado em Línguas e Literaturas Francesas) – École Doctorale: “Pratiques et Théories du Sens”, Université Paris VIII, Vincennes, 2007. Disponível em: http://1.static.e-corpus.org/download/notice_file/849559/MaritchilThese.pdf. Acesso em: 1º abr. 2014.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Flávio Pinto Vieira e Teresinha Alves Pereira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

MCSILL, James; SCHUCK, André. *Cinema: roteiro*. São Paulo: DVS, 2016.

PAGÈS-PINDON, Joëlle. Les amants de Nevers dans *Hiroshima Mon Amour*: passion et compassion. *Thélème – Revista Complutense de Estudios Franceses*, p. 71-78, 2007. Disponível em: <http://file:///C:/Users/HP/Downloads/34335-34351-1-PB.PDF>. Acesso em: 14 nov. 2016.

PARAISO, Andréa Correa. *Marguerite Duras e os possíveis da escritura: a incansável busca*. São Paulo: Unesp, 2002.

SANTOS, Maria Angélica Amâncio. *Roteiros literários de cinema: gêneros e mídias em Alain Robbe-Grillet e Marguerite Duras*. 2015. 328f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-9VFGYS/tese_3.pdf?sequence=1. Acesso em: 10 nov. 2016.

Référentiel théorique-bibliographique

ANDRÉA, Yann. *M.D.* Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

ANTELME, Robert. *L'espèce humaine*. Paris: Gallimard, 1957.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. 5. ed. São Paulo: Papirus, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. *In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristóvão; CASTRO, Gilberto. Diálogos com Bakhtin*. 4. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2007.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- BUÑUEL, Luis. Cinema de poesia. *In: XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 333-337.
- CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. Tradução de Bernardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CLÉDER, Jean. *Cinéma Invisible: L'Amant* de Marguerite Duras. Nantes: Éditions Nouvelles Cécile Défaud, 2014.
- CLÉDER, Jean. *Entre littérature et cinéma: les affinités électives*. Paris: Armand Colin, 2012.
- CLÉDER, Jean. *Marguerite Duras: le cinéma*. Paris: Lettres Modernes Minard, 2014.
- CLÉDER, Jean; JULLIER, Laurent. *Analyser une adaptation: du texte à l'écran*. Barcelone: Champs Arts: 2017.
- CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Tours: Éditions Nathan, 1993.
- Comparato, Doc. *Da criação ao roteiro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. *Como ler o texto poético: caminhos contemporâneos*. Brasília: Plano Editora, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Tradução de José Marcos Macedo. Palestra de 1987. Edição Brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999. Disponível em: <http://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/gilles-deleuze-o-ato-de-criao.pdf>. Acesso em: 24 jan. 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pensar debruçado*. Tradução de Vanessa Brito. Lisboa: KKYM, 2015.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.
- DURAS, Marguerite; GODARD, Jean-Luc. *Dialogues*. Île-de-France: Post-éditions, 2014.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- EPSTEIN, Jean. O cinema e as letras modernas. *In: XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983. p. 269-279.
- ISER, Wolfgang. *L'appel du texte: l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*. Tradução de Vincent Platini. Paris: Allia, 2012.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

LAGIER, Luc. *Hiroshima Mon Amour*. Paris: Cahiers du Cinéma/CNDP, 2007.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

MCSILL, James; SCHUCK, André. *Cinema: roteiro*. São Paulo: DVS, 2016.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

ONIMUS, Jean-Pierre. *Qu'est-ce que le poétique?* Normandie: Poesis, 2017.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo hereje*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O novo romance francês*. São Paulo: Buriti, 1966.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RILKE, Rainer Maria. *Lettres à un jeune poète*. Tradução de Claude Porcell. Paris: Flammarion, 1994.

RIO, João do. *Cinematógrafo: crônicas cariocas*. Porto: Belo & Irmão, 1909.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1963.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. v. I. Tradução de Sônia Sales Gomes. São Paulo: Martins, 1963.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch, São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VANOYE, Francis; FREY, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Le cinéma: retenir l'essentiel*. Paris: Nathan, 2017.

Références sur internet

ANDRADE, Paulo. "O cinema sem imagens". *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, [S.I.], v. 8, p. 109-115, dez. 2001, ISSN 2317-2096. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1272/1339>. Acesso em: 25 jan. 2014.

ASTRUC, Alexandre. «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo». França. *L'Écran Français*, n. 144, p. 324-328, mar. 1948. Disponível em:

http://fgimello.free.fr/documents/seminaire_astruc/camera_stylo-1948.pdf. Acesso em: 06 jun. 2018.

FERREIRA MARTINS, Ricardo André. “Cinema e literatura: algumas reflexões e considerações sobre o roteiro como gênero intersemiótico”. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 17, n. 1, p. 9-28, jul. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2012v17n1p9/22479>. Acesso em: 25 abr. 2015.

MÜLLER, Andréa Correa Paraiso. *L'amant de la Chine du Nord*, de Marguerite Duras: livro, filme, noite. *Criação & Crítica*, n. 16, p. 91-102, jun. 2016. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoocritica>. Acesso em: 11 jun. 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leila. “O Amante” foi o livro de maior sucesso. 1996. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/bio/bioduras.htm>. Acesso em: 03 jan. 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leila. “O Amante” foi o livro de maior sucesso. *Folha de São Paulo*, São Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/bio/bioduras.htm>. Acesso em: 03 jan. 2017.

VERMEESCH, Amélie. “Poétique du scénario”. *Poétique*, n. 138, 2/2004, p. 213-234. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-poetique-2004-2-page-213.htm>. Acesso em: 13 nov. 2016.

Films/DVD

BERRI, Claude; BURRILL, Timothy; TRONEL Jacques (Produtores); ANNAUD, Jean-Jacques (Diretor). *L'Amant* [DVD]. França; Inglaterra; Vietnã: Burril Productions, Films A2 & Renn Productions, 1991.

BERRI, Claude; BURRILL, Timothy; TRONEL, Jacques (Prod.). *L'Amant*. Direção de Jean-Jacques Annaud. 1991. 115 min.

DAMIAANI, Simon; VALIO-CAVAGLIONE, André (Produtores); DURAS, Marguerite (Diretora). *India Song*. 1975. 120 min.

DAUMAN, Anatol; HALFON, Samy (Produtores). *Hiroshima Mon Amour*. Direção de Alain Resnais. 1959. 90 min.

DURAS, Marguerite (Produtora e Diretora). *Aurélia Steiner* (Melbourne) [DVD]. França, 1979.

DURAS, Marguerite (Produtora e Diretora). *Aurélia Steiner* (Vancouver) [DVD]. França, 1979.

DURAS, Marguerite (Produtora e Diretora). *Césarée* [DVD]. França, 1979.

DURAS, Marguerite (Produtora e Diretora). *Les Mains Négatives* [DVD]. França, 1979.

HALFON, Samy; DAUMAN, Anatole (Produtores); RESNAIS, Alain. (Diretor). *Hiroshima Mon Amour* [DVD]. França e Japão: Argos Films, Como Films, Daiei Studios & Pathé Entertainment, 1959.

LAURENTIIS, Dino De (Produtor); CLÉMENT, René. (Diretor). *Un Barrage contre le Pacifique* [DVD]. Estados Unidos; Itália: Columbia Pictures Corporation & Dino De Laurentiis Cinematografica, 1958. 103 min.

LAURENTIIS, Dino De. (Produtor); CLÉMENT, René. (Diretor). *Un Barrage contre le Pacifique* [DVD]. Estados Unidos e Itália: Columbia Pictures Corporation & Dino De Laurentiis Cinematografica, 1958.

LERIDON, Jean-Juc (Direção). *L'Entretien de Bernard Pivot avec Marguerite Duras*. 1984. 1h16m.

LÉVY, Raoul (Produtor); BROOK, Peter (Diretor). (1960). *Moderato Cantabile* [DVD]. Itália; França: Production Iena & Documento Films, 1960.

LÉVY, Raoul (Produtor); BROOK, Peter. (Diretor). *Moderato Cantabile* [DVD]. Itália e França: Production Iena & Documento Films, 1960.

PANSARD-BESSON, Robert; VIEILLE, Frederic (Produtores); DURAS, Marguerite (Diretora). *Les Enfants* [DVD]. França: Les Productions Berthemont, 1985.

PANSARD-BESSON, Robert; VIEILLE, Frederic (Produtores); DURAS, Marguerite (Diretora). *Les Enfants* [DVD]. França: Les Productions Berthemont, 1985.

PLOQUIN, Raoul (Produtor); DURAS, Marguerite; SEBAN, Paul (Diretores). *La Musica* [DVD]. França, 1967.

PLOQUIN, Raoul (Produtor); DURAS, Marguerite; SEBAN, Paul (Diretores). *La Musica*. França, 1967. 80 min.

PLOQUIN, Raoul (Produtor); DURAS, Marguerite; SEBAN, Paul (Diretores). *La Musica* [DVD]. França: Rauoul Ploquin, 1967.