

Une tentative du film dans *Nathalie Granger*

Mirei SEKI

En 1972 Marguerite Duras tourna son quatrième film, *Nathalie Granger*, d'après un scénario de sa plume. La réalisatrice s'explique comme suit sur la genèse de ce film dans un entretien avec Michelle Porte mené pour deux émissions de télévision et ensuite réuni dans un livre.

On croit toujours qu'il faut partir d'une histoire pour faire du cinéma. Ce n'est pas vrai. Pour *Nathalie Granger*, je suis complètement partie de la maison. Vraiment, tout à fait. J'avais la maison dans la tête, constamment, constamment, et puis ensuite une histoire est venue s'y loger, voyez, mais la maison, c'était déjà du cinéma.

(*Les Lieux de Marguerite Duras*, 1977, p. 36.)

La réalisatrice souligne le rôle spécifique et primordial que joue l'existence de la maison dans la naissance du film, et la présence de ce matériel inorganique est prépondérante au sein de *Nathalie Granger*. Le spectateur regarde la demeure tout au long de la projection, de telle manière qu'elle semble vivre par la propre force de son image en-dehors de l'intrigue narratologique, et ce bien qu'elle soit toujours présente à l'écran. L'effet de la fiction cinématographique envahit et dérange par l'existence d'une image autonome de la demeure, que la prise de la caméra contribue à montrer d'une façon étrange. Réalisé à partir d'un tel concept de la maison, *Nathalie Granger* obtient, ainsi, une

image dérangeante, qui bouleverse très probablement la technique cinématographique. Loin de diffuser une scène convenable à la diégèse, *Nathalie Granger* nous donne une perception pure de l'image elle-même. En montrant la maison morceau par morceau, le film se constitue par une prise *neutre* de la caméra (ou prise *zéro* comme nous l'appellerons plus tard), qui n'appartient ni au narrateur ni à l'un des personnages. Nous tâcherons, dans cette réflexion, de clarifier cette curieuse manière durassienne de filmer en analysant la prise de caméra et son effet sur le cinéma.

La Maison du labyrinthe

Dans le film *Nathalie Granger*, la caméra ne s'éloigne presque jamais de la maison. L'histoire se déroule soit à l'intérieur de cette demeure soit autour d'elle, sans que jamais le champ ne se détache de ce lieu sauf pour quelques scènes du *flash-back* de l'école. L'intrigue principale traite de la violence de Nathalie et de l'assassinat commis par les deux adolescents qui est basé sur un fait divers, mais elle n'est décrite que d'une manière secondaire. La première diégèse se dissémine le long du film, évoquée par le contenu de la conversation ou les paroles de La Directrice (« Cette violence chez une petite fille. »¹⁾), et la deuxième évolue à travers les nouvelles successives données par la radio en voix *off*. Tantôt par le flash-back, tantôt en voix *off*, l'histoire n'apparaît sur les montages que discrètement. La caméra persiste ainsi à capturer le foyer tout entier un après-midi au printemps.²⁾ Il n'est plus un lieu ordinaire recevant les habitants et les visiteurs ou un simple arrière-plan de la scène cinématographique. La maison apparaît presque comme un *objet vivant* à la fois inhumain et autonome, qui se nourrit de sa propre force. Si Le Voyageur de commerce a peur de rester plus longtemps chez Nathalie Granger à la fin du film, ce n'est pas parce qu'il est effrayé par les habitantes, mais parce qu'il ne peut plus supporter l'existence de cette demeure. Elle expose sa

puissance devant lui, même si elle n'est qu'un objet à proprement parler. La prise de la caméra présente ainsi le foyer de Nathalie Granger comme un être vivant. Toutefois la maison n'est jamais présentée dans son ensemble, si bien que le spectateur n'arrive pas à concevoir un croquis malgré la longue durée du montage. L'habitation ne se manifeste toujours qu'en parties, ce qui fait que la présentation de ces morceaux ne renvoie pas à une image totale. Tout comme le labyrinthe de Kafka, la maison cache son intégralité avec une précaution maximale, à force d'exposer séparément ses pièces contiguës et le jardin. Ainsi l'absence de plan complet du foyer rend impossible pour le récepteur de saisir le domicile dans son ensemble autant extérieurement qu'intérieurement. Pourtant, il ouvre toujours sa porte au monde. Le Voyageur de commerce y entre sans sonner parce que « c'était ouvert ». Le scénario insiste sur cette ouverture.

La porte de la demeure des femmes reste grande ouverte.

(*Nathalie Granger*, 1973, p. 88.)

Le foyer n'est un lieu clos à personne, qui laisse cependant le film maintenir l'opacité domestique produite par l'absence d'une image d'ensemble. Les scènes où la camera suit des salles successives, qui se trouvent l'une dans l'autre comme des objets emboîtés en gigogne, donnent ainsi une impression dédaléenne. Avancant dans l'intérieur du foyer avec curiosité, Le Voyageur de commerce apparaît comme un explorateur, tel K dans *Le Château*. Les salles emboîtées, comme des chemins infinis, constituent un obstacle à concevoir le plan total de la maison. Les carreaux en damier noir et blanc favorisent cet effet de dédale, qui est caractérisé en général par sa fausse symétrie. La prise de la caméra dévoile la maison morceau par morceau en parties disséminées dans le film tout entier sans pour autant donner un seul plan complet. Dans le scénario, le caractère

labyrinthique est déjà marqué à travers les phrases répétitives de la présentation de la maison pièce par pièce.

On voit une grande salle de séjour (...).

On voit une chambre d'enfants (...).

On voit une pièce (...).

On voit une grande pièce (...).

(*Ibid.*, p. 23-24.)

La description redondante et répétitive des salles se traduit dans le film par les montages isolés de chaque pièce ou par la rareté des scènes qui montrent les personnages passer entre les chambres. Les protagonistes sont rarement vus en train de traverser plusieurs pièces par l'objectif. Le cadrage en enfilade des pièces apparaît à peine dans *Nathalie Granger*. D'ailleurs, l'auteur interdit de filmer des scènes qui montrent l'articulation des étages.

(On ne pénétrera jamais dans les étages de la maison.)
C'est dans l'entrée que se trouvent les départs des couloirs (ouvertures sur le dedans) et la porte principale de la maison (ouverture sur le dehors).

(*Ibid.*, p. 36.)

L'œil de la caméra ne suit pas une démarche articulée afin d'exposer la maison vue dans son ensemble. Elle n'apporte pas de panorama dans plusieurs directions, qui permettrait au spectateur de reconstituer l'image toute entière de la résidence. La salle est filmée sous un angle différent à chaque scène, si bien que nous n'obtenons même pas d'image à trois dimensions d'une pièce. Le fait que l'absence de point de vue spatial s'inscrit également au niveau d'une salle renforce, sans doute, l'effet dédaléen de la maison. Cette spécificité, cependant, ne se produit pas uniquement du fait de son découpage. L'effet de

miroir favorise également cet aspect de dédale. Il fonctionne en trompe-l'œil afin de produire un espace double, grâce au reflet de l'image.

Une très grande glace occupe une partie du mur du fond de la pièce. C'est—la caméra est face à la glace—dans la glace que nous voyons entrer de face Isabelle Granger, mais nous l'y perdons très vite. Elle fait place à son image, de dos.

(*Ibid.*, p. 36.)

En montrant une image inverse, le reflet de la glace nous fait perdre la notion d'espace. Non seulement le miroir distribue une double image (celle qui est un reflet du réel et celle qui la reflète), mais il réussit à rompre une articulation normale de disposition entre chaque partie de l'habitation. Dans la dernière scène sur laquelle le film se termine brutalement, Le Voyageur de commerce s'enfuit. Elle interprète la réaction confuse du Voyageur, —réaction tout à fait compréhensible eu égard à sa peur—, provoquée par un vertige éprouvé devant le labyrinthe.

Affaissement du dos de l'homme : la peur tout à coup.

On dirait que l'homme ressent qu'il ne doit pas aller plus loin dans la demeure des femmes. Qu'il atteigne une sorte de limite qu'il ne doit pas transgresser, inviolable : il part.

(*Ibid.*, p. 87.)

Ayant compris que cette maison est construite selon un découpage labyrinthique, Le Voyageur s'en va comme s'il était chassé par elle. La maison de Nathalie Granger se présente donc comme un espace filmique décomposé. Cependant, ce découpage n'est pas limité à celui du domicile. Au cours des lignes suivantes, nous allons examiner les montages avec les personnages. Les protagonistes, qui se trouvent dans cette

maison décomposée, apparaissent-ils de manière identique à celle de la maison dédaléenne ?

La Dissolution entre la maison et les femmes

Tout comme celui du foyer de Nathalie Granger, le cadrage avec les personnages féminins est calculé de telle sorte qu'il produit un effet déconstructif. La scène où l'on dessert la table nous montre par excellence le découpage du corps des femmes. Au lieu de présenter la femme qui dessert la table, la caméra capture les mains seules, qui « enlèvent, groupent, rassemblent » la vaisselle sur la table.

L'Amie s'est remise à desservir cette table. Mais on ne la voit pas. On voit une partie de son corps qui vient, repart. On voit ses mains agiles, rapides, d'une adresse très évidente qui enlèvent, groupent rassemblent les objets de la table.

(*Ibid.*, p. 21.)

Les mains qui nettoient la table ne sont que des morceaux indépendants du corps féminin dans cette scène. Ce cadrage singulier du découpage corporel met en évidence la juxtaposition des femmes et des objets au niveau physique même. Pour la prise de la caméra, il n'y a plus de distinction entre les matériaux organiques et inorganiques. Ainsi, les découpages du corps de L'Amie s'inscrivent sans doute dans la même lignée que celle de la déconstruction de la maison. En décomposant tous les éléments regardés par l'objectif, *Nathalie Granger* offre un exemple de la dissolution entre les personnages et les choses matérielles de la maison. Sans présenter une image globale du personnage, la caméra, loin de narrer la diégèse visuellement, cadre une table et les mains de L'Amie en attribuant à tous les détails la même valeur. Le film ne s'arrête pas au dévoilement de la vie « physique » du matériel, comme l'explique la réalisatrice.

(...) j'allais dire de la vie..., d'une vie à un niveau plus bas, d'une vie encore plus... encore plus... physique, voyez-vous, de la maison.

(*Les Parleuses*, 1974, p. 95.)

La maison n'est plus un objet inhumain pour l'œil filmique. Elle se montre telle qu'elle incarne sa propre vie et exprime sa propre vitalité ainsi que le corps découpé de L'Amie. Or, ce n'est pas uniquement la maison qui devient « vivante », mais également tout objet inorganique qui demeure dans cette habitation et qui acquiert une vie, comme par exemple la table desservie.

Là, tout d'un coup, la table a une vie en elle-même, une vie un peu... inquiétante...

(*Ibid.*, p. 96.)

Les corps des personnages se dissolvent complètement avec les objets dans cette maison. La prise de caméra, telle qu'elle suscite ou crée le mélange entre les femmes et la maison, caractérise spécifiquement *Nathalie Granger* par rapport aux autres films durassiens. Le plan parfaitement mêlé d'Isabelle Granger et du parc, par exemple, n'est pas contingent au scénario.

Quand Isabelle Granger marche dans le parc, elle entraîne le parc avec elle, la collusion entre le parc et la femme est cohérente, évidente.

(*Nathalie Granger*, p. 90.)

Dans ce plan, la « collusion cohérente » n'entraîne pas de mélange hétérogène entre le corps humain et le parc inorganique. Ce qui est singulier, cependant, n'est pas uniquement l'effet fusionnel entre l'organique et l'inorganique ou la déconstruction de l'image de la maison. Il s'agit de la prise

de la caméra autonome ou indépendante : d'abord, parce qu'elle n'appartient pas à la perception de quoi que ce soit ou de quiconque ensuite, parce qu'elle montre l'image sans lien avec l'« événement sonore »³⁾ selon les propres de Duras.⁴⁾ Il n'y a pas de sujet spécifique qui regarde la table ou les femmes, mais la caméra capture sa propre perception en étant immobile et libérée de toute nécessité diégétique ou contextuelle liée à l'« événement sonore ». Autrement dit, la prise de la caméra ne procure aucune énonciation significative au spectateur, qui est, en revanche, obligé de regarder tout simplement l'espace montré par la caméra procurant une perception *pure* dont on parlera plus tard. Au cours de la démarche qui suit, il nous faudra clarifier cette prise eu égard à la théorie cinématographique.

La Prise « zéro » de la caméra

Comme nous l'avons constaté, la prise durassienne de la caméra expose le découpage du foyer et la fusion entre les femmes et les objets. Le résultat, cependant, n'est pas une simple dissolution des éléments devant l'objectif, mais aussi un style plus radical sur la manière de présenter le montage. Il s'agit de la perception étrange de la prise de la caméra. Comme le souligne la réalisatrice, la présence de la caméra se fait sentir tout au long du film.

Maintenant, l'exploration d'un lieu, d'une maison parmi d'autres habitée par deux femmes que la caméra prend, laisse et reprend, laisse encore jusqu'à ce que la durée fatidique des quatre-vingt-dix minutes de spectacle se soit écoulée.

(*Ibid.*, p. 94.)

La prise de la caméra se montre extrêmement brutale, sans compléter l'histoire par l'image. Il s'agit, ici, d'un nouveau regard de la caméra *zéro* dans le sens où elle ne contribue pas à la narratologie cinématographique. La vue mécanique ne dévoile

plus la scène pour raconter l'histoire du film, mais elle capture et reflète sa propre vue.

La caméra est là parce qu'elle était là. Elle reste là, comme saisie de paresse. Elle reste, devant la table, bêtement, on pourrait dire, oui, bêtement.

(*Les Parleuses*, p. 95.)

La caméra, de ce fait, ne suit pas le mouvement des personnages, mais elle reste dans la salle sans les femmes. Elle montre la table telle qu'elle la voit et ne fonctionne pas comme le fil conducteur de l'intrigue en présentant chaque mouvement comme signifiant. Si la voix *off* est indépendante de l'image, l'image, pour sa part, ne perd pas non plus son autonomie. Elle se donne à travers le regard de la caméra laissée et abandonnée quelque part. L'auteur, lui-même, met l'accent sur la vue complètement différente de la caméra par rapport à la vue subjective qu'il expliquera plus loin dans un entretien avec Xavière Gauthier.

M. D. — Vous mettez une caméra là, il ne se passe rien, apparemment, et au cinéma c'est fantastique, quelqu'un va déboucher de cette allée et ..., et on aura peur.

X. G. — Donc, ça révèle, les choses et les gens ?

M. D. — Oui, et c'est pas toujours ce qu'on a prévu, c'est toujours différent.

(*Ibid.*, p. 96-97.)

Sans être influencé par la nécessité diégétique, l'appareil dévoile et cadre ce qu'il voit par sa perception ni subjective ni subjectivée. Sa manière de refléter la vue n'est pas éloignée de ce que François Jost appelle l'« ocularisation zéro »⁵⁾.

Lorsque la caméra se contente de suivre un personnage qui marche, par un travelling ou un panoramique qui épouse son mouvement, l'identification à la caméra joue encore, certes, mais aucun rôle diégétique ne lui est conféré. D'un point de vue narratif, la place de la caméra n'est pas pertinente : c'est pourquoi, nous parlons d'*ocularisation zéro*.
(*L'Œil-caméra*, 1987, p. 22.)

Comme l'explique Jost, la prise de la caméra, qui n'appartient à aucun regard subjectif, se dévoile dans *Nathalie Granger* d'une manière remarquable. Néanmoins, nous apercevons facilement une petite différence entre l'« ocularisation zéro » de Jost et la prise durassienne de la caméra. La prise *zéro*, chez Duras, ne se caractérise pas tout simplement par l'abandon du rôle narratologique ou par l'objectivité complète du point de vue sémiotique. Démunie de l'énonciation significative, la caméra fait surgir tout simplement une perception « pure » dans le sens bergsonien. Le montage reflété sur l'écran n'a pas d'autre signification que l'image elle-même. Henri Bergson explique dans *Matière et mémoire*⁶⁾ que notre perception réduit l'image perçue suivant l'utilité de notre action.

Notre représentation de la matière est la mesure de notre action possible sur les corps ; elle résulte de l'élimination de ce qui n'intéresse pas nos besoins et plus généralement nos fonctions.

(*Matière et mémoire*, 1896, p. 187-188.)

Il ajoute plus loin :

Nos « zones d'indétermination » joueraient en quelque sorte le rôle d'écran. Elles n'ajoutent rien à ce qui est ; elles font seulement que l'action réelle passe et que l'action virtuelle demeure.

(*Ibid.*, p. 188.)

Si notre perception se décide selon le choix de notre action, la prise durassienne montre, pour sa part, un terrain virtuel hors de nos besoins. En contribuant à la décomposition de la maison sans compléter l'image diégétique, la prise « zéro » de la caméra nous donne l'expérience de la perception « pure ». Plus loin, Bergson ajoute une définition à cette perception.

Notre perception, à l'état pur, ferait donc véritablement partie des choses. (...).

Telle est la théorie simplifiée, schématique, que nous avons annoncée de la perception extérieure. Ce serait la théorie de la perception pure.

(*Ibid.*, p. 212.)

Avec une histoire assez concrète (celle de Nathalie et de l'assassinat), qui n'est montrée qu'implicitement malgré quelques scènes banales du foyer, *Nathalie Granger* dépasse un simple réalisme filmique grâce à cette *perception pure* de la caméra. Madeleine Borgomano décrit l'existence de la caméra durassienne comme suit.

L'immobilité de la caméra—manifestée par une succession de plans fixes, souvent très longs et brutalement coupés—se trouve redoublée par l'immobilité saisissante des personnages, quand ils existent.

(*Cinéma-Écriture* in *L'Arc* N° 98, 1985, p. 76.)

La caméra produit ainsi un regard inorganique qui donne une nouvelle méthode de présentation des vues filmiques. La réalisatrice explique dans un interview le refus de la caméra subjective à propos de *Détruire*, dit-elle, son avant-dernier film avant *Nathalie Granger*.

Il y a un glissement d'un personnage à l'autre, et pourquoi ?

je crois que c'est parce qu'ils sont les mêmes. Ces trois personnages, je crois, sont complètement interchangeables. Donc, j'ai fait de telle sorte que la caméra ne soit jamais concluante quant à l'attitude de l'un d'eux ou le propos de l'autre, voyez-vous ?

(*La destruction la parole* in *Cahiers du cinéma* N° 217, 1969, p. 48.)

En ne se contentant pas de cadrer l'image dans le cadre de la signifiante cinématographique, *Nathalie Granger* découvre une autre perception appartenant aux « choses » à l'instar de Bergson. La *perception pure*, cependant, influence-t-elle le film en quoi que ce soit ? Que change véritablement la prise *zéro* de la caméra sur l'écran, en-dehors de l'énonciation sémiotique ?

La Durée cinématographique durassienne

Henri Bergson a consacré un chapitre intitulé *Le Mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique* dans *L'Évolution créatrice*. Il y critique le cinéma en expliquant que l'artifice cinématographique consiste en sa manipulation du temps et du mouvement par la perception où « *le mécanisme de notre connaissance usuelle est de nature cinématographique* »⁷⁾. Il est vrai que ce que l'on voit à l'écran n'appartient ni au temps cinématographique ni au temps réel, car le mouvement montré dans le film, généralement, transmet tout simplement « une série d'instantanés » d'après Bergson. Il interprète le cinéma comme le projecteur d'« instantanés » du temps, qui ne devrait pas, dans sa théorie, se couper chaque instant, puisque le temps ne se représente que dans l'ensemble de la durée.

C'est de prendre sur le régime qui passe une série d'instantanés, et de projeter ces instantanés sur l'écran.

(*L'Évolution créatrice*, 1907, p. 330.)

Bergson explique que la spécificité du cinéma est due au

mouvement, qui n'est pas indivisible de par sa nature, chaque instant étant coupé artificiellement. Gilles Deleuze⁸⁾ résume clairement la critique bergsonienne vis-à-vis du cinéma en présentant la contradiction cinématographique causée par son « mouvement avec des coupes immobiles »⁹⁾, à savoir avec « des instants privilégiés »¹⁰⁾. Or « le mouvement est une coupe mobile de la durée »¹¹⁾ d'après une relecture de *Matière et mémoire* faite par Deleuze. Cependant, comme le montre la prise de la caméra dans *Nathalie Granger*, l'image peut se dégager de l'artifice du mouvement découpé, caractérisé par les instants privilégiés. L'image ici s'inscrit dans l'espace car la prise *zéro* de la caméra n'est pas contrainte de suivre un mouvement quelconque. Celui-ci n'est qu'un résultat, capturé par la *pure perception*, qui ne privilégie pas tel instant plutôt que tel autre. Il se libère de la nécessité diégétique, tandis que le temps filmique ne se marque pas par un déséquilibre entre les instants. De ce fait, le mouvement instantané laisse place à la durée d'ensemble du temps. Youssef Ishaghpour nomme le caractère de l'image durassienne comme « la liberté de l'image ».¹²⁾ Il remarque également une existence de l'espace sauvée sans doute par ce que l'on appelle la pure perception.

Car l'image est d'abord celle d'un espace, elle en émane, avant de pouvoir s'en détacher, libre, et produire son espace propre.

(*D'une image à l'autre*, p. 233.)

Dans notre perspective actuelle, l'image d'un espace, avant d'appartenir au temps passé, est découverte par la prise de la caméra durassienne. Notre intention, bien évidemment, n'est pas de sauver l'authenticité de l'image contre l'artifice filmique. Il s'agit ici de la perception qui capture enfin l'espace dans la durée, et non pas l'espace parcouru, autrement dit l'espace passé.¹³⁾ Le cadrage de la maison et celui des femmes, se

construisent dans un espace qui montre la durée du temps fortement marqué par l'absence des instants privilégiés. Car la perception pure n'est influencée par aucun instant privilégié qui empêche la durée du temps. Devant l'œil de la caméra, tous les mouvements ont la même valeur ou plutôt tous sont sans valeur. La caméra durassienne voit ce qui se passe, mais elle saisit le temps global plutôt que les mouvements instantanés. Deleuze ajoute ainsi plus loin :

La révolution scientifique moderne a consisté à rapporter le mouvement, non plus à des instants privilégiés, mais à l'instant quelconque.

(*L'Image-mouvement*, 1983, p. 13.)

Si le film durassien découvre « l'instant quelconque », incarné dans l'espace homogène grâce à la fusion entre le matériel et le corps féminin, il est libéré du temps qui appartient aux instants privilégiés. L'espace, reflété par la pure perception, apparaît ainsi dans la durée caractérisée par les instants quelconques, car la prise de la caméra ne privilégie ni tel *shot* ni tel autre, et elle ne fait pas de distinction entre les objets montrés à l'écran. La perception pure de la prise *zéro* montre sa virtualité comme l'espace toujours ouvert à la durée, mais qui ne marque pas, à chaque instant, le mouvement passé. Seule la prise *zéro* de la caméra peut rendre l'espace cinématographique compatible avec la durée du temps.

Conclusion

Puisque le film durassien découvre la *pure* perception, il réussit à mettre en évidence la durée sans tomber dans le piège de l'effet naturel de la perception pour laquelle le cinéma a consacré tant de films. La prise *zéro* de la caméra est d'autant plus primordiale chez Duras qu'elle nous offre une nouvelle expérience de la durée à l'écran que reprend Deleuze dans son analyse de la

conception cinématographique de Bergson. Contrairement à ce que craignait Bergson, le cinéma est parvenu à montrer un mouvement à un instant quelconque sans être incompatible avec l'espace. Cela se réalise grâce à la prise zéro de la caméra. En restant au niveau matériel de l'appareil, elle n'appartient pas au système de la signifiante qui catégorise et privilégie chaque mouvement dans le temps cinématographique. Se dégageant de ce temps instantané qui s'inscrit dans l'espace parcouru, la *pure* perception montre l'espace qui appartient à la durée. Il se distingue parfaitement de la catégorisation du temps qui est soit passé, soit présent, soit futur. L'espace à parcourir n'est pas non plus celui du temps futur. Il montre la virtualité (strictement séparée du terme *possibilité* dans le sens deleuzien) de l'espace procurant le mouvement, sans le réduire à un mouvement passé prêt à donner une signification quelconque. La déconstruction de la maison ou la fusion entre le corps féminin et l'objet peuvent ainsi se traduire dans la durée marquée par l'absence de signification qui donne à chaque instant sa signifiante. Sans se constituer selon la valeur significative, la *pure* perception durassienne cadre, cependant, avec la durée quelconque.

Notes

- 1) *Nathalie Granger*, p. 34.
- 2) « Une caméra pénètre dans une maison, c'est l'après-midi, au printemps, elle regarde, voit » (*Ibid.*, p. 93.).
- 3) *Nathalie Granger*, p. 94. « La caméra rencontre ici deux sortes d'événements. Des événements visuels. Des événements sonores ».
- 4) Gilles Deleuze parle de la séparation de l'image et du son à propos des films durassiens. « (...), le parlant, le sonore cessent d'être une composante de l'image visuelle : c'est le visuel et le sonore qui deviennent deux composantes autonomes d'une image audio-visuelle, ou, plus encore, deux images héautonomes » (*Cinéma 2, L'Image-temps*, p. 339.).
- 5) Christian Metz nomme cette prise de la caméra plutôt *pas personnelle* du

- fait qu'elle n'est à personne dans son texte *L'Énonciation impersonnelle*. « Il nous oblige à une importante reconversion : à concevoir un appareil énonciatif qui ne soit pas essentiellement déictique (...), pas *personnel* (...) » (*L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, p. 19.).
- 6) Nous citons le texte inclu dans *L'Œuvre complète* (1970, Presses universitaires de France) et indiquons la pagination de cette édition.
 - 7) *Évolution créatrice*, p. 331. Nous citons le texte réédité en 1927 et suivons la pagination de cette version.
 - 8) En partant de la théorie bergsonienne, Gilles Deleuze consacre deux livres à la théorie cinématographique; *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps*. Il y conclut que Bergson a trouvé une possibilité du cinéma malgré son mécontentement contre l'artifice filmique, en inventant la notion de *l'image-mouvement* dans son texte *Matière et mémoire*, publié avant *L'Évolution créatrice*. « Or, ce qui est à nouveau très curieux, c'est que Bergson avait parfaitement découvert l'existence des coupes mobiles ou des images-mouvement. C'était avant *L'évolution créatrice*, et avant la naissance officielle du cinéma, c'était dans *Matière et mémoire* en 1896. La découverte de l'image-mouvement, au-delà des conditions de la perception naturelle, était la prodigieuse invention du premier chapitre de *Matière et mémoire* » (*L'Image-mouvement*, p. 11.).
 - 9) *L'Image-mouvement*, p. 10.
 - 10) *Ibid.*, p. 13.
 - 11) *Ibid.*, p. 18.
 - 12) *D'une image à l'autre*, p. 239.
 - 13) Deleuze résume la théorie bergsonienne sur le mouvement et l'espace. « (...) le mouvement ne se confond pas avec l'espace parcouru. L'espace parcouru est passé, le mouvement est présent, c'est l'acte de parcourir » (*L'image-mouvement*, p. 9.).

Bibliographie sélective

Sauf indication spéciale, tous les ouvrages dont les références suivent ont été publiés à Paris.

Scénario cité de Marguerite Duras

Nathalie Granger, suivi de *La Femme du Gange*, 1973, Gallimard.

Entretiens publiés en livre cités

- Les Parleuses*, Marguerite Duras, Xavière Gauthier, 1974, Éditions de Minuit.
Marguerite Duras tourne un film, Nicole Lise Bernheim, suivi par plusieurs entretiens avec l'équipe d'*India Song*, Éditions Albatros, 1975.
Les Lieux de Marguerite Duras, 1977, Éditions de Minuit.

Entretien publié en revue citée

- Cahiers du cinéma*, entretien avec Jacques Rivette et Jean Narboni, N° 217, novembre 1969.

Ouvrages critiques consacrés entièrement ou partiellement à Marguerite Duras

- Gilles Deleuze, *Cinéma 2 L'Image-temps*, 1985, Éditions de Minuit.
Najet Liman-Tnani, *Roman et cinéma chez Marguerite Duras*, 1996, Alif — Éditions de la Méditerranée, Tunis.

Article

- Madeleine Borgomano, *Cinéma-Écriture* in *L'Arc* N° 98, 1985.

Ouvrages théoriques

- Henri Bergson, *Matière et mémoire* (1896) in *L'Œuvre complète*, 1970, Presses universitaires de France .
Henri Bergson, *L'Évolution créatrice* (1907), Librairie Félix Alcan, 1927.
Francesco Casetti, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Milan, 1978, traduit de l'italien par Sophie Saffi, Nathan, 1999.
Francesco Casetti, *D'un regard l'autre*, traduit de l'italien par Jean Châteauevert et Martine Joly, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990.
Gilles Deleuze, *Cinéma 1 L'Image-mouvement*, 1983, Éditions de Minuit.
Gilles Deleuze, *Cinéma 2 L'Image-temps*, 1985, Éditions de Minuit.
François Jost, *L'Œil-caméra*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987.
Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film*, 1991, Éditions Klincksieck.
Youssef Ishaghpour, *D'une image à l'autre*, 1982, Éditions Denoël Gonthier.