

Les yeux bleus cheveux noirs: entre théâtre, cinéma et récit, un parcours durassien

Maria de Fátima Outeirinho¹

Université de Porto - ILC

Résumé: Publié en 1986, *Les yeux bleus cheveux noirs* est un objet littéraire d'impossible identification univoque. En présentant différents signes à appartenance générique multiple, cet ouvrage illustre à perfection et la pluralité des chemins d'écriture entamés par Marguerite Duras tout au long de son parcours de création, et les possibilités d'hybridation voire syncrétisme de son œuvre. Il s'agira donc dans notre intervention de réfléchir sur ces constantes et ces aboutissements.

Mots-clés: Duras, théâtre, cinéma, récit, transgénéricité

Resumo: Publicado em 1986, *Les yeux bleus cheveux noirs* é um objecto literário de impossível identificação unívoca. Apresentando diversos sinais de pertença genológica múltipla, este texto ilustra bem quer a pluralidade de caminhos de escrita seguidos por Marguerite Duras ao longo de todo o seu percurso criativo, quer as possibilidades de hibridismo ou mesmo sincretismo na sua obra. Trata-se pois, na nossa intervenção, de reflectir sobre estas constantes e pontos de chegada.

Palavras-chave: Duras, teatro, cinema, narrativa, transgenológico

La théorie (tantôt vérifiée, tantôt revendiquée par les artistes) d'une influence réciproque des paradigmes théâtral et cinématographique conduit parfois à sous-estimer le fait que la genèse des œuvres répond également à des principes pragmatiques qui font fi de la différence entre les arts. L'existence réelle de transferts et d'échanges ne doit pas dissimuler le fait que l'origine de ces déplacements se trouve souvent d'abord dans la recherche concrète d'un praticien, qu'il vise à

contourner une limite apparente de son art ou à rendre compte d'un imaginaire singulier. (Chabrol & Karsenti 2013 : 73)

Cette réflexion de Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti qui attire pertinemment notre attention sur le besoin de dépassement d'une vision binaire, voire dichotomique, ayant trait aux rapports théâtre/cinéma, en les inscrivant dans un but artistique plus large, est bel et bien présente chez Marguerite Duras, et *Les yeux bleus cheveux noirs* en est un bon exemple.

Ce livre se présente en tant qu'objet littéraire à classement univoque impossible, misant sur un tout qui permet d'identifier ses composantes et rappelant/reprenant la catégorisation indécidable d'*India Song : texte théâtre film*. De fait, *Les yeux bleus cheveux noirs* arbore différents signes à appartenance générique multiple et illustre à perfection, et la pluralité des chemins d'écriture entamés par Marguerite Duras tout au long de son parcours de création, et les possibilités d'hybridation, voire syncrétisme, de son œuvre. Il s'agira donc ici de partager mes quelques notes de réflexions sur ces constantes et ces aboutissements, en mettant en évidence la pratique durassienne de croisement de *media* en termes de poétique et parcours esthétique.

En s'inscrivant dans un ensemble de textes où la passion amoureuse, la jouissance, le désir sont partie prenante de le labeur littéraire de l'écrivaine, *Les yeux bleus cheveux noirs*, ouvrage publié en 1986, appartient au tournant autobiographique de l'écriture de Marguerite Duras car, même si le je s'estompe, il est question de considérer l'expérience personnelle comme matériau d'écriture, à partir de et travers la rencontre d'un homme et d'une femme une soirée d'été.

Reprenant le pseudo-synopsis de Gilles Philippe dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, il s'agit d'"un homme, une femme; des corps, du temps, des personnes mais pas des personnages, et désormais de la parole, presque rien d'autre" (Philippe 2011: XVIII-XIX); et la raréfaction de traits contextualisant et identifiant cette femme et cet homme est explicitée dans le texte lui-même: "On ne saurait pas, dirait un acteur, pour les héros de l'histoire, qui ils sont ni pourquoi" (Duras 1987: 61). En effet, les personnages n'ont pas de nom, ils ne sont pas identifiés, l'homme refusant même cette identification: "Il avait demandé de ne savoir ni son nom ni son prénom. Lui n'avait rien dit et elle n'avait rien demandé" (*idem*: 26).

L'usage polyvalent de l'écharpe de soie noire que, itérativement tout au long du texte, la figure féminine met sur le visage, en le cachant tout à fait ou à moitié, en plus de permettre la réorientation de l'attention sur le corps féminin – “Elle s'allonge tout le long de son corps mais reste là sans l'aborder, le visage toujours sous la soie noire” (*idem*: 76) –, sur le sensoriel donné en spectacle, cet accessoire, dès le début porté par la femme, accentue une improbable possibilité d'identification – la femme se présente, et comme comédienne, et comme écrivain, et comme professeur – même si des traits spécifiques sont petit à petit indiqués, permettant de tracer un profil singulier de chacun des deux personnages par leurs rapports au corps, le sien et celui de l'autre.

Réécriture de *La maladie de la mort*, ce livre illustre bien une œuvre que Gilles Philippe décrit comme “une série labyrinthique de textes formant plis et replis, offrant réécritures et reprises” (Philippe 2011: X), ancré qu'il est sur le fait que Duras n'aperçoit “(...) plus rien de différent entre le théâtre et le cinéma, le cinéma et l'écrit, le théâtre et l'écrit” (Duras 1977: 23).

Souvent mis en scène dès sa parution, notamment au Portugal en 1995² avec une adaptation par la troupe Teatro Praga, sous le titre *Como se fosse esse amor*,³ contrairement à d'autres textes durassiens *Les Yeux bleus cheveux noirs* ne mise pas, ou ne mise pas en particulier, sur un médium privilégié de représentation. Dans l'étude “Théâtralité et filmicité dans *India Song* et *Eden cinéma* de Marguerite Duras”, Véronique Campan et Sabine Quiriconi donnent à voir la tension hybride entre théâtre et cinéma qui traverse l'œuvre de Duras, “l'un renvoyant à l'autre pour mieux suggérer au spectateur l'expérience impossible d'une image sans référent”, comme le soulignent Chabrol et Karsenti (2013 : 76). Qu'en est-il de *Les yeux bleus cheveux noirs*?

Dans ce texte, on ne peut pas s'attendre, même en termes graphiques, à un objet qui pourrait être immédiatement et visuellement identifié comme dramatique avec ses didascalies, ses dialogues ou ses divisions en scènes. Pourtant, tout au long du livre, de longues indications scéniques surgissent et tout un lexique qui a trait au théâtre est employé. Donnons juste un exemple parmi tant d'autres:

Pendant le spectacle, dirait l'acteur, une fois, lentement la lumière baisserait et la lecture cesserait.

Les acteurs quitteraient le centre de la scène et ils regagneraient le fond de celle-ci. (Duras 1987: 112)

De même, ce texte de Marguerite Duras ne s'affiche pas comme un scénario. Mais ne peut-on pas identifier dans plusieurs de ces indications scéniques des possibilités, voire des formes d'assurer l'organisation et structuration d'un objet filmique? En effet, plus que des questions d'appartenance à un art spécifique, d'échanges et de transferts entre deux arts de la représentation en mouvement, ou encore de singularité ou similarité, il est question d'enjeux communs au théâtre et au cinéma et, par la suite, de pratiques.

On ne peut pas oublier que l'écriture durassienne s'inscrit dans une époque où la désignation de frères ennemis pour le théâtre et le cinéma a été dépassée. Ce qui est maintenant envisageable, c'est un dépassement qui permet d'entrecroiser des dispositifs, d'entreprendre des chemins de création car théâtre et cinéma "disposent d'un arsenal de signes et d'outils en commun (le corps de l'acteur, l'espace, le dialogue, le son, etc.)" (Chabrol & Karsenti 2013: 74). Comme le soulignent pas mal d'études critiques sur l'écriture de Marguerite Duras, "Les réflexions glanées dans ses écrits, dans les entretiens qu'elle a donnés, confirment le recouvrement qui s'opère, dans le travail de Duras, entre spectacle scénique et spectacle filmique" (Campan & Quiriconi 2013: 111).⁴

Or, le corps en scène, et son mouvement dans l'espace, s'avère l'élément central dans *Les yeux bleus cheveux noirs*, réunissant donc un objet commun dans le théâtre et dans le cinéma: le corps en mouvement. Le mouvement du corps et l'organisation de la représentation comme série d'images structure cet ouvrage de Marguerite Duras, et c'est pourquoi on a affaire à ce que l'on peut identifier comme des plans-séquence dont les premières pages du livre sont, par exemple, l'illustration: un premier plan-séquence à l'hôtel, suit d'un autre plan-séquence au café et plus tard celui de la chambre.

Les personnages de *Les yeux bleus cheveux noirs* se trouvent dans un espace que l'on pourrait qualifier de quasi concentrationnaire. Le resserrement des lieux ressemble à une scène, mais aussi à la chambre noire qui entoure le spectateur à l'occasion du visionnement d'un film, presque rien n'arrivant d'un monde extérieur.⁵ Ce qui peut être retenu de ce monde extérieur, l'est en fait par le biais d'une option/approche

cinématographique: la fréquente inclusion de hors champs tout au long de l'histoire permettant par exemple au récepteur d'imaginer l'espace invisible, contigu au champ:

C'est sans doute encore la nuit. Aucune clarté ne vient encore du dehors. Autour des draps blancs, l'homme qui marche, qui tourne.

La mer est arrivée devant la chambre. On ne doit pas être loin du matin. C'est la mer insomniacque qui est là, très proche des murs. C'est bien sa rumeur, ralentie, extérieure, celle qui porte à mourir. (Duras 1987: 63)

Le pari sur l'articulation, voire fusion, entre théâtre et cinéma découle aussi des virtualités que ces deux arts de la représentation révèlent pour ce qui est, et je cite Marguerite Chabrol, de "la tension entre continuité et discontinuité, ou entre image fixe et création du mouvement" (Chabrol 2013: 237).

Dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, la présence accrue des corps qui s'inscrivent dans la matérialité de l'espace, la place accordée au corps de l'acteur, à l'espace, à la lumière, au son, au silence, ne signifient pourtant pas la fuite au texte. Il ne s'agit plus de textocentrisme, mais de faire de l'écriture le ciment qui assemble plusieurs matériels de création.

En outre, il est donc question de faire récit et faire image en se nourrissant de l'atout cinématographique et théâtral du donner à voir, car, et tel que l'affirment Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti au sujet de plusieurs exemples du XX^e siècle, aussi en est-il que chez Duras "un modèle identique circule entre théâtre et cinéma, n'appartenant en propre ni à l'un ni à l'autre, mais nourrissant sans cesse un même désir d'image: celui d'un corps expressif en mouvement, capable de porter et d'articuler une narration" (Chabrol & Karsenti 2013: 20), et qui donne à voir la "recherche d'un mode de narration qui ne repose pas avant tout sur le texte" (*idem*: 21), car "(...) au théâtre et au cinéma, il s'agit de raconter une histoire par le biais d'acteurs dialoguant et se mouvant dans un espace, de rendre sensible par l'intermédiaire de signes une conception du monde, ou encore d'inventer la forme capable d'indiquer l'informe, l'immontrable" (*idem*: 75). Et ce aussi par le biais de l'écriture:

Avant d'avoir appris ce qui se passait la nuit de ce côté-là de la plage elle ne savait pour ainsi dire rien. C'était ce qui se passait là, presque chaque nuit, qui faisait qu'un jour elle écrirait. Que même

si cette connaissance n'apparaissait pas en clair à la lecture des livres qu'elle écrivait, ce serait à travers ça que ces livres voudraient dire et devraient être lus. (Duras 1987: 102)

Dans *Les représentations de la transgression dans l'œuvre de Marguerite Duras sur l'exemple des romans Un barrage contre le Pacifique, Moderato cantabile et L'Amant*, Anna Ledwina remarque que

L'écriture de soi a séduit constamment des écrivains qui ressentaient le besoin de se 'dire' à travers des modalités d'écritures variés : le dialogue d'une correspondance, les mémoires, les confessions, le journal intime, l'autoportrait, l'autobiographie, les essais ou les souvenirs. Chacune de ces formes ne présente qu'une solution partielle." (Ledwina 2013: 166)

Or chez Marguerite Duras, et tout particulièrement dans *Les Yeux bleus cheveux noirs*, l'adresse à l'intime,⁶ à la subjectivité, mène l'écrivaine à entamer des parcours créatifs autres, pluriels, et où le récit est encore présent même s'il ne s'agit plus de renouement avec des conventions romanesques.

Ce n'est donc pas un hasard que l'énonciation soit parfois attribuée à l'acteur. Il est question de récit mais imbibé dans le cinéma-théâtre. On n'est plus à l'âge du pouvoir démiurgique du romancier ou du dramaturge, et il s'agit donc de minimaliser leur rôle et déjà dans l'incipit du texte: "Une soirée d'été, dit l'acteur, serait au cœur de l'histoire" (Duras 1987: 9). Après cette prise de position, une formulation à résonance plutôt habituelle s'ensuit: "C'était sur la route nationale au lever du jour lorsque le deuxième café avait fermé qu'il lui avait dit qu'il cherchait une jeune femme pour dormir auprès de lui pendant quelque temps, qu'il avait peur de la folie" (*idem*: 24).

Ces textes où le récit s'émiette, s'inscrivent ainsi tant bien que mal dans ce besoin auquel Dominique Rabaté fait référence dans son étude "À l'ombre du roman": "la nécessité de mettre sous une forme narrative, une expérience intime qui défie tous les codes figuratifs de représentation précédemment éprouvés" (Rabaté 2004: 42).

Tout comme d'autres ouvrages de Marguerite Duras, *Les yeux bleus cheveux noirs* est un livre du désir qui s'inscrit dans la continuité de sa recherche littéraire. Sa démarche littéraire tend à dépasser les différences et l'inscription de frontières entre plusieurs modalités de représentation. De fait, employer les divers atouts et outils des différents arts, c'est faire face aux limites de la représentation et essayer de les

surmonter. En croisant art littéraire, art dramatique et art cinématographique, en explorant ces plusieurs atouts, l'écriture de Marguerite Duras révèle le besoin de mettre sous une forme des expériences intimes qui défient les possibilités de représentation.

En tant que texte traversé par le besoin d'une mise en spectacle, *Les yeux bleus cheveux noirs* déploie une poétique, de l'osmose, d'où une pratique scripturale à transgénéricité visible. En effet et vue une efficacité à atteindre, il ne s'agit plus chez Duras de travailler sur l'*inter* des arts mais sur le *trans* des arts. En articulant, voire en fusionnant plusieurs *media*, on insiste sur la possibilité d'arriver à un art total, syncrétique, peut-être capable de dire l'intime ; un art poétique de mise en rapport de genres et de formes pluriels.

Références Bibliographiques:

Cahiers Renaud-Barrault n° 95, Gallimard, 1977.

Chabrol, Marguerite (2013), "Postface. Théâtralité du cinéma/cinématographicité du théâtre: des systèmes en tension", in Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti (dir.), *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. "Le spectaculaire" : 233-245.

Chabrol, Marguerite/ Tiphaine Karsenti (dir.) (2013), *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. "Le spectaculaire".

Duras, Marguerite (1987), *Les yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Minuit.

Féral, Josette (2013), "Entre théâtre et cinéma: le jeu chez Robert Lepage", in Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti (dir.), *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. "Le spectaculaire": 55-69.

Ledwina, Anna (2011), "L'Éden Cinéma de Marguerite Duras comme exemple d'hybridation théâtre-récit-cinéma", *Synergies France. Revue du GERFLINT*, n° 8 [Théâtre et langue(s): interactions, créations, perspectives]: 45-54.

Ledwina, Anna (2013), *Les représentations de la transgression dans l'œuvre de Marguerite Duras sur l'exemple des romans Un barrage contre le Pacifique, Moderato cantabile et L'Amant*, Opole, Uniwersytet Opolski.

Maule, Rosanna/ Julie Beaulieu (ed.) (2009), *In the dark room. Marguerite Duras and cinema*, Bern, Peter Lang.

Philippe, Gilles (2011), "Marguerite Duras, un nouvel art de la prose", *Œuvres Complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, coll. "La Pléiade": IX-XLII.

[TeatroPraga] <http://www.teatropraga.com/todos-os-espectaculos/1996-2/como-se-fosse-esse-amor/intro/> (consulté le 7.02.14).

Rabaté, Dominique (2004), "À l'ombre du roman", in Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le Roman français aujourd'hui, transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte Éditeur, coll. "Critique": 37-51.

Maria de Fátima Outeirinho, avec un doctorat d'État en Littérature Comparée, est maître de conférences à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto où elle enseigne la Culture Française Contemporaine, les Relations Culturelles Luso-Françaises, la Littérature de Voyages et les Écritures de Femmes Françaises. Elle est membre du Centre de recherche Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, unité de recherche I&D, où elle intègre la ligne de recherche "Interculturalités", notamment sur la littérature de voyages. Elle a publié plusieurs études critiques dans les domaines de recherche suivants: littérature comparée, littérature de voyages et Études de Femmes. Elle a co-organisé plusieurs événements scientifiques dans ces mêmes domaines.

NOTES

¹ Cet article a été écrit dans le cadre du Pest-OE/ELT/UI0500-2013, subventionné par la Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

² 17 a 28 de Janeiro de 1995, Teatro da Comuna, Lisboa.

³ Ficha técnica e artística: adaptação de David Dias, Sofia Ferrão e Pedro Penim ; encenação de David Dias e Sofia Ferrão. No site da companhia pode ler-se: “Como Se Fosse Esse Amor é a adaptação do livro Olhos Azuis, Cabelo Preto da referida autora, cujo tema tratado é o amor e a impossibilidade da sua concretização; história em que um homem e uma mulher confrontam vivências opostas e este encontro é por si só, o seu deserto e a sua imensidade. O amor vai-se esboçando longínquo, inatingível. A intensidade dramática fere-os, corta-os, une-os: ‘Nenhuma solução para evitar o sofrimento’. A montagem deste espectáculo apoia-se essencialmente no trabalho emocional destes dois personagens, na relação entre eles e de ambos com o espaço virtual criado por um terceiro personagem, a Narradora, que assume o papel de criadora e manipuladora da acção. Uma alusão à autora que surge com um carácter mágico a dar vida às personagens.”

⁴ Voir aussi l'étude “*L'Éden Cinéma* de Marguerite Duras comme exemple d'hybridation théâtre-récit-cinéma”.

⁵ Consulter à ce sujet *In the dark room. Marguerite Duras and cinema* (2009).

⁶ Même s'il ne s'agit pas d'une étude sur l'œuvre de Marguerite Duras, les réflexions de Josette Féral dans “Entre théâtre et cinéma: le jeu chez Robert Lepage” permettent de considérer l'usage du gros plan en tant qu'adresse à l'intime.