

Julie BEAULIEU, *L'Entrécriture de Marguerite Duras. Du texte au film en passant par la scène*, Les Presses de l'Université de Montréal, 2018, 285 p., compte rendu de Olivier Ammour-Mayeur.

Divisé en trois parties, le livre de Julie Beaulieu entend rendre compte de ce qu'elle qualifie du néologisme d'« entrécriture » dans le processus créatif de Marguerite Duras. Pour l'auteur, le parcours de lecture qu'elle entend proposer est ainsi formulé : « Chercher le fonctionnement de l'écriture durassienne ». Elle poursuit son propos et explique que :

tenter la définition de cette entrécriture, c'est aussi lire dans les textes et les films une forme d'utopie : une conception idéale et transgressive du cinéma qui souhaite la mort de l'image filmique, ou plus justement l'abolition de la représentation mimétique qui, pour Marguerite Duras, tue l'imaginaire des spectatrices et spectateurs.

Dès l'introduction, l'auteur affiche clairement les lignes directrices de ses développements à venir : prenant appui sur les théories déconstructrices de Derrida quant aux liens existants entre parole et écriture, la suite de sa réflexion prend non moins ses sources aux pensées de Deleuze et Sibony. Plus particulièrement, la notion d'entre-deux développée par le psychanalyste dans les années 90 forme ainsi le socle sur lequel reposent les démonstrations de l'ouvrage de Beaulieu.

Divisé en trois parties donc, chaque partie est elle-même divisée en trois chapitres :

la Première partie – « Une écriture filmique à venir » – comprend « La poétique durassienne » (pp. 37-55) ; « La lecture cinématographique de *Un Barrage contre le Pacifique* » (pp. 57-79) et « Du poétique au filmique dans le texte théâtral » (pp. 80-94).

La Deuxième partie – « L'entre-deux-écritures » – est constituée de « Le mouvement de l'écriture et l'écriture du mouvement » (pp. 99-128) ; « Le devenir de l'écriture » (pp. 129-158) ; et « Entre texte, théâtre et film » (pp. 159-183).

Enfin, la Troisième partie – « La Poétique d'une écriture avant-gardiste », propose les chapitres : « Une écriture montée » (pp. 191-211) ; « Une écriture poétique » (pp. 213-235) ; et « une écriture subversive » (pp. 237-262).

Avant d'aborder l'argument principal du livre, il est nécessaire de signaler le souci d'architecture de l'ensemble qui, comme le mettent en évidence certains des titres de ces chapitres, pêche par là où le livre souhaite innover.

Si le fond du propos est riche quant à l'articulation du travail scripturaire durassien entre roman, théâtre et cinéma – avec tous les glissements d'un genre à l'autre que met en relief l'ouvrage de Beaulieu –, et alors que certains passages de l'ouvrage sont particulièrement stimulants, l'organisation d'ensemble donne malheureusement lieu à de multiples répétitions d'un chapitre à l'autre, qui ne font cependant pas avancer le projet central de l'analyse. Le livre aurait gagné en force de persuasion si ces redites avaient été élaguées ; donnant ainsi à l'analyse générale un propos plus finement serré.

Cette critique étant posée, venons-en à l'argument central du livre.

La poétique durassienne, selon Beaulieu, prend corps dans l'entrécriture, autrement dit dans le creuset d'une « rupture » (p. 15) que l'auteur situe au moment de la publication de *Détruire dit-elle* (1969). Moment où alors « l'écriture émerg[e] de l'entre-deux-genres, de l'entre-deux pratiques comme de l'entre-deux-discours – d'où sa nature fondamentalement intermédiaire » (*Ibidem*). Elle poursuit en soulignant que « L'écriture durassienne se loge dans l'entre-deux : entre deux états, deux mondes, deux

temps, deux lieux, deux pratiques. Le texte s'ouvre ainsi sur un vaste réseau de possibilités et d'entrelacements : un autre texte, une autre scène, un autre écran » (*Ibidem*).

C'est pourquoi Beaulieu, au fil des chapitres de son livre, cherche à creuser les différents sillons de cette poétique, qui relève non moins d'une forme de porosité, qui rejoue au niveau créatif de la pratique rhizomatique définie par Deleuze et Guattari, selon ce que l'auteur en retient pour son propos :

Dans l'introduction à *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari résument l'essentiel de l'expérience durassienne (écriture et lecture) : "Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir" » (p. 35).

Proposition conceptuelle à la suite de quoi l'auteur considère que :

C'est ce qui définit le rhizome, mais également l'agencement dynamique que forme l'ensemble hétérogène des écritures durassiennes (texte, théâtre, film), dans lequel se confondent et se déconstruisent les genres (p. 35).

Chez Duras, on le sait, l'œuvre se fait de plus en plus autoréférentielle, au fil des textes. Cette intertextualité interne (qu'on appelle aussi intratextualité), constitue pour Beaulieu le nœud d'ancrage de la prolifération rhizomatique de l'œuvre durassienne. S'appuyant sur les théories de Kristeva et de Piégay-Gros sur cette notion, elle propose alors que, reprenant les termes de Piégay-Gros :

"Le texte est une combinatoire, le lieu d'un échange constant entre des fragments que l'écriture redistribue en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs, détruits, niés, repris" [Piégay-Gros, 2002 : 10-11] (p. 52).

Avant d'enchaîner sur ce nœud opératoire du processus créateur durassien :

J'insiste sur cette dérivation de la notion d'intertextualité, l'*intratextualité*, qui traduit plus adéquatement la dynamique à l'œuvre chez Duras, en particulier lors des cycles de réécriture. L'intratextualité désigne deux choses : d'une part, la dynamique textuelle à l'œuvre dans les textes d'une même auteure ou d'un même auteur ; d'autre part, le processus de création qui s'inscrit dans la réécriture (p. 52).

Dans son approche du *Barrage contre le Pacifique* (chap. 2), Beaulieu poursuit son analyse du corpus durassien à travers le prisme des théories deleuziennes, mais à partir de la notion d'image-temps développée par le philosophe dans l'ouvrage du même titre. Elle défend ainsi l'idée que « contrairement à l'image-mouvement qui la précède, l'image-temps déconstruit ou invalide la hiérarchie entre le son et l'image qui prévalait jusqu'à alors » (p. 69), avant d'appliquer cette pensée au cinéma/texte durassien :

Le sens prend forme dans ce flottement qu'instaure le rapport onirique de l'image-temps : dans les silences gênant parfois la compréhension ; les blancs de l'écrit, ses vides dans lesquels le lectorat et les personnages se rencontrent, voire se perdent ; les noirs de l'écran, qui effacent tout jusqu'à la représentation, versent dans les profondeurs de la nuit noire comme dans l'oubli (p. 60).

Bref, selon Beaulieu, ce n'est pas seulement à travers la mise en scène cinématographique que Duras met en jeu le principe du rhizome deleuzien, mais dans le creuset de son écriture même, puisque ce serait dès *Un barrage contre le Pacifique* que les principes qui régiront la pratique cinématographique durassienne trouvent leurs prémices :

Le pouvoir de l'imaginaire, que le cinéma a lui-même enlevé aux spectatrices et spectateurs, selon Duras, est par conséquent inscrit au sein même du *Barrage*. En passant à la réalisation, Duras tentera de rendre au spectateur sa capacité d'imaginer (p. 64).

Dans tous les cas, le processus créateur chez Duras entend surtout mettre à l'index toute forme de psychologisme des personnages. Malgré les tentatives de lectures psychanalytiques proposées au fil des ans, Duras entend mettre à plat les personnages, ainsi que leur mise en scène. Puisque, ainsi que Beaulieu le souligne dans le chapitre 3 : « Le théâtre durassien ne met cependant pas l'accent sur le jeu de l'acteur. La mise en scène durassienne repose plutôt sur le personnage-papier, cet être de fiction qui tire ses origines du romanesque » (p. 86).

Propos qui s'applique non moins au cinéma qu'au théâtre chez Duras puisque, comme l'illustre le chapitre 4, de *India Song* au *Camion*, en passant par *Son Nom de Venise* et les *Aurélia Steiner*, ou encore *Les Mains négatives*, l'écriture durassienne s'ingénie à provoquer le lecteur-spectateur et à le pousser en ses retranchements : voix déconnectées des corps filmés ; scénario lu face caméra ; ou encore passages au noir d'une image intermittente, l'ensemble de ces pratiques entendent bien le confronter à l'irréalité des êtres présentés sur scène, à la caméra, et dans les pages du livre.

Pourtant, selon Beaulieu, le but ultime de Duras n'est pas de « perdre » le spectateur-lecteur, mais bien de le pousser à devenir activement investi dans l'œuvre qu'il/elle regarde, lit ; puisque : « L'entre-deux désigne ce passage "obligé" par l'autre terme, sa rencontre, pour revenir à la terminologie deleuzienne. L'entre-deux commande cette rencontre de l'un et l'autre » (p. 103).

Cette propension durassienne à essorer ses récits de tout psychologisme simpliste, prend sans doute corps dans ce que Beaulieu appelle, dans le chapitre 5, l'entre-deux pulsion de vie-mort. Qui se reflète, selon elle, dans ses tentatives d'épuisement des récits et des images :

Duras entretiendra sa vie durant un rapport de meurtre avec le cinéma compris comme une forme de projet mythique (voire mystique), qui deviendra peu à peu un signe patent du travail du deuil et de la mélancolie qui sous-tend la pratique de son écriture fondée sur la redite et le ressassement (p. 130).

Avant d'ajouter :

C'est en effet dans la perte – dans l'absence ou le manque, dirait Duras – que l'écriture durassienne trouve son plein épanouissement, sa force, à la rencontre de la répétition qu'implique la réécriture comme principe fondamental d'une poétique de la mémoire (p. 130).

Le chapitre 6 retrace *India Song* avant de le mettre en parallèle avec *Les Yeux bleus cheveux noirs*. Beaulieu y propose ainsi de lire l'entre-deux mis en scène dans ces deux œuvres comme un jeu de « distanciation » (p. 171) cherchant à provoquer un « émoi » (*Ibidem*) causé par « cet écart volontaire entre le dit (lu) et le vu (non représenté), qui fait table rase de la tradition mimétique de la représentation » (*Ibidem*).

Enfin, les trois derniers chapitres essaient de théoriser en quoi l'écriture durassienne relève d'une « poétique avant-gardiste ». Prenant appui sur *Le Navire Night*, *Les Yeux verts*, *La Vie matérielle* et *Écrire*, le chapitre 7 entend définir l'écriture-Duras en tant qu'« écriture montée », où « dans l'esprit d'Umberto Eco [celui de *L'Œuvre ouverte* et *Lector in Fabula*], le texte consiste en un *tissu d'espaces blancs* que le lecteur doit combler » (p. 209).

Le chapitre 8, quant à lui, propose un rapprochement entre Duras et plusieurs cinéastes avant-gardistes des années 50-80, et plus particulièrement Maya Deren. C'est sans doute d'abord « l'importance du langage » (p. 215) pour tous ces artistes qui provoque ce rapprochement ; ce que

Beaulieu tentera de mettre en relief à travers les analyses de *India Song* (encore une fois), et de *Césarée*, mis en regard des productions de Deren.

Le dernier chapitre interroge l'« esthétique et politique » (p. 239) durassiennes, à l'aune de la notion de la subversion poétique de son œuvre. Afin d'en déployer les propositions, Beaulieu revient sur la série des *Aurélia Steiner*, sous le prisme de « écriture et histoire » (p. 246) et de « écriture, mémoire, histoires » (p. 260), où le passage du singulier au pluriel marque le pas de la différence analytique. D'un syntagme l'autre, la notion d'oubli s'installe entre les lignes du texte puisque, comme le souligne Beaulieu,

Travailler la mémoire comme l'artiste le modèle les reliefs d'une sculpture, c'est s'efforcer d'oublier. Pour faire acte de mémoire, il faut accepter d'avoir oublié. Dès lors, l'écriture durassienne se fait écriture de l'oubli. C'est précisément ce que s'emploie à parachever la réécriture, technique d'écriture chère à Duras, qui ne peut s'effectuer sans l'oubli partiel ou total du texte (ou du film) qui précède (*Ibidem*).

Cette portée politique du texte, soutenue par le jeu de l'entrécriture, amène Beaulieu à conclure sur une mise en perspective de l'œuvre durassienne avec la pensée *Queer* qui vient, à partir des années 90, faire dérailler tous les poncifs liés à l'ordre identitaire ; notamment dans ses substrats genrés des sexes.

Comme le rappelle Beaulieu : « En tant que discours critique, les théories *queer* portent une attention particulière au pouvoir de la norme dans la construction des représentations des identités sexuelles » (p. 267), avant de proposer un peu plus loin :

Une approche *queer* de la sexualité dans les textes durassiens, plus particulièrement dans *L'Homme assis dans le couloir*, *La Maladie de la mort* et *Les Yeux bleus cheveux noirs*, s'avère une piste stimulante à emprunter pour appréhender non seulement le caractère transgressif des écritures durassiennes, mais aussi d'autres productions féminines qui s'inscrivent dans ce même sillage (*Ibidem*).

À n'en pas douter, cette proposition, loin de se vouloir un point final aux nombreuses propositions offertes dans *L'Entrécriture de Marguerite Duras*, se veut plutôt un nouveau point de départ pour de nouvelles explorations théoriques... À suivre et à arpenter donc, à travers le dédale sans fin des œuvres rhizomatiques de l'écrivain.