

 <p>ESCOLA DE COMUNICAÇÃO, ARTES E DESIGN FAMECOS</p>	<h1>REVISTA FAMECOS</h1> <p>mídia, cultura e tecnologia</p> <p>Revista FAMECOS, Porto Alegre, v. 30, p. 1-8, jan.-dez. 2023 e-ISSN: 1980-3729   ISSN-L: 1415-0549</p>
<p><a href="https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2023.1.45406">https://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2023.1.45406</a></p>	

DOSSIÊ - FRENCH CINEMATOGRAPHY: FROM THE LUMIÈRES & MÉLIÈS TO VR & AI

## L'Opacité et Intermédialité chez le cinéma de Marguerite Duras

*Opacity and Intermediality in the cinema of Marguerite Duras*

*Opacidad e intermedialidad en el cine de Marguerite Duras*

*Opacidade e intermedialidade no cinema de Marguerite Duras*

**Luciene Guimarães de Oliveira<sup>1</sup>**

[orcid.org/0000-0001-7854-9560](https://orcid.org/0000-0001-7854-9560)  
[guimalucienne@gmail.com](mailto:guimalucienne@gmail.com)

**Reçu le** : 23 peut. 2023.

**Approuvé le** : 19 juin. 2023.

**Publié le** : 11 mars. 2024.

**Résumé:** Le cinéma de Marguerite Duras, notamment ses films des années 1970, s'oppose au cinéma grand public à travers plusieurs procédés, tel que celui de briser l'illusion réaliste et référentielle, ou le principe de transparence. Par exemple, l'apparition du matériel de tournage dans la mise en scène, ou la caméra, met en évidence l'opacité de son cinéma. Nous proposons donc d'interroger le cinéma durassien selon ses procédés dynarratifs, ainsi que son rapport de nature intermédiaire avec la littérature.

**Keywords:** opacité; intermedialité; procédés dynarratifs.

**Abstract:** Marguerite Duras's cinema, especially her films of the 1970s, is opposed to mainstream cinema through several processes, such as breaking the realistic and referential illusion, or the principle of transparency. For example, the appearance of filming equipment in the staging, or the camera, highlights the opacity of his cinema. We therefore propose to question Durassian cinema according to its dynarrative processes, as well as its intermedial relationship with literature.

**Keywords:** opacity; intermediality; dynarrative processes.

**Resumen:** El cine de Marguerite Duras, especialmente sus películas de la década de 1970, se opone al cine convencional a través de varios procesos, como romper la ilusión realista y referencial, o el principio de transparencia. Por ejemplo, la aparición de equipos de filmación en la puesta en escena, o la cámara, resalta la opacidad de su cine. Por lo tanto, proponemos cuestionar el cine durassiano según sus procesos dinarrativos, así como su relación intermedia con la literatura.

**Palabras clave:** opacidad; intermedialidad; procesos dinarrativos.

**Resumo:** O cinema de Marguerite Duras, especialmente seus filmes dos anos 1970, opõe-se ao cinema convencional por meio de vários processos, como a quebra da ilusão realista e referencial, ou o princípio da transparência. Por exemplo, a aparição de equipes de filmagem na mise-en-scène, ou a câmera, destaca a opacidade de seu cinema. Para tanto, propomos questionar o cinema durassiano segundo seus processos dinarrativos, bem como sua relação intermediária com a literatura.

**Palavras-chave:** opacidade; intermedialidade; processos de dinarrativa.

L'oeuvre de Marguerite Duras est multiple et foisonnante. En plus des romans, elle rassemble des pièces de théâtre, des scénarios, des textes-films, des chroniques journalistiques et des films. Elle couvre un demi-siècle et, en ce sens, Bernard Alazet remarque, dans la préface des *OEuvres complètes* dont l'édition paraît à l'occasion du centenaire de l'écrivaine, dramaturge et cinéaste, en 2014 :



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

<sup>1</sup> Universidade Federal de São João Del-Rey (UFSJ), São João Del-Rey, MG, Brasil.

Marguerite Duras eut la chance des dates: elle naît en 1914, là où les historiens font commencer le XXe siècle; elle meurt en 1996, entre la chute du Mur et celle des tours, dans ce creux des événements où l'on put croire, un temps, que l'Histoire était achevée. Son œuvre se déploie au long du demi-siècle qui prend pied dans le second conflit mondial: elle en assume les ruptures littéraires, elle illustre ce moment où la littérature a cessé de se confondre avec elle-même pour devenir parfois cinématographique.<sup>2</sup>

De surcroît, le déploiement de son oeuvre coïncide avec le développement des médias qui sont alors institutionnalisés au cours du XXe siècle, notamment l'évolution du cinéma, l'avènement et la consolidation de la télévision en plein essor dans les années 1960 et 1970, puis l'arrivée de la vidéo dans les années 1980. Tous ces médias ont influencé non seulement la vie, mais également les projets de l'écrivaine, et ont certainement eu un impact sur son oeuvre. Au long de sa carrière, la trajectoire de Duras a intégré tous ces médias, entre le cinéma, la télévision, la vidéo, sans oublier le théâtre et un projet à cheval entre le texte et l'image photographique. En plus d'explorer ces médias dans sa création, elle a su cultiver des croisements féconds entre la littérature, le théâtre, le cinéma et la photographie.

Dans le cinéma durassien des années soixante-dix, la représentation implique non seulement le passage d'un média à l'autre, mais aussi l'enjeu d'un dispositif audio-visuel en faveur d'une expérience spectatorielle. D'une part, passer d'un média à l'autre chez Duras signifie bouleverser l'identité même du média cinématographique (dont l'image en mouvement et l'écriture du scénario figurent parmi les éléments qui ont contribué à instituer le cinéma), soit tout remettre en cause. D'autre part, en tenant compte de l'expérience spectatorielle durassienne, dans quelle mesure la représentation joue-t-elle un rôle en « démontant » le spectateur et la spectatrice ?

Or, la représentation est transformée, voire réinventée, dans le cinéma durassien des années soixante-dix et quatre-vingts. Il s'agit d'une

période durant laquelle émerge le cinéma expérimental en France et où certains principes fictionnels, tel que la mimesis, sont remis en question.

Dans le film *Agatha et les lectures illimitées*, Marguerite Duras met en scène la pièce de théâtre *Agatha*. Le texte *Agatha*, à son tour, entretient un rapport étroit avec l'ouvrage de l'écrivain autrichien Robert Musil, à qui Duras vouait son admiration. Qui plus est, à l'ouverture du film, une page du livre est montrée en gros plan. Duras dévoile ici la médiation, soit son propre dispositif à même le jeu de la représentation. On comprend alors que, dans ce corpus du cinéma de Marguerite Duras, la représentation reste étroitement liée aux formes de médiation. Les effets de transparence et d'opacité sont des formes de médiation issues de l'art moderne que Bolter et Grusin s'approprient dans une perspective intermédiaire dans leur ouvrage *Understanding New Media*. Dans l'exemple ci-haut, le public éprouve un effet de transparence lorsque, placé face à l'écran, il accepte l'immersion dans l'illusion du réel proposée par le jeu de la représentation. Or, dans une telle immersion, la perception du dispositif s'efface ; la médiation le rend transparent. À l'inverse, le public éprouve l'effet d'opacité lorsque, par exemple, dans un film 3D, il retire ses lunettes et se rend compte de la technique. Ici, la médiation rend le dispositif opaque. En définitive, la transparence propose l'illusion du réel alors que l'opacité dévoile le dispositif de représentation ou le dispositif technique, rendant ainsi son mécanisme visible. En outre, cacher ou exhiber la médiation du dispositif fait partie du jeu de la représentation. Si la littérature, le cinéma et le théâtre, en tant que médias, misent sur leur capacité de transparence, nous verrons comment le dispositif durassien dévoile sa propre authenticité au profit d'une expérience spectatorielle.

En effet, c'est par l'intermédiaire d'une déconstruction des formes narratives que le jeu de la représentation est remis en cause. Le cinéma durassien explore ainsi d'autres façons

<sup>2</sup> Marguerite Duras, *Oeuvres complètes*, Édition publiée sous la direction de Gilles Philippe. Avec la collaboration de Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, Marie-Hélène Boblet, Brigitte Ferrato-Combe, Robert Harvey et Julien Piat, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2011, p. X.

de représenter en dévoilant au public l'illusion de la transparence. Ces formes, appelées plus précisément formes dynarratives, sont utilisées par Duras dans le refus des règles d'un cinéma conventionnel. D'ailleurs, rappelons que le cinéma dynarratif a pour caractéristiques « de briser les diverses illusions du lecteur et du spectateur<sup>3</sup>. » D'après Jacques Aumont, ces procédés rompent avec « l'illusion réaliste et référentielle », « l'illusion de la continuité », ainsi que « l'illusion de la transparence » et de la « neutralité du récit<sup>4</sup> » dans le seul but de distraire le public. En outre, les procédés dynarratifs permettent de le « sensibiliser au travail du signifiant narratif au lieu de le gommer<sup>5</sup>. » Dans les films *Agatha et les lectures illimitées* et *L'Homme atlantique*, ce dernier ayant été réalisé avec les rushes du film précédent, la représentation oscille entre la transparence et l'opacité, brisant par le fait même l'illusion de transparence en dévoilant au public les opérations d'opacité.

De plus, la genèse de l'oeuvre durassienne démontre une forte indécision par son écriture hybride – largement commentée par la critique – mais aussi par rapport à une hésitation médiatique à même son processus créateur. Or, chez Duras, les possibilités que présentent la genèse d'une oeuvre – c'est un livre, c'est un film, c'est une pièce de théâtre ? – si l'on pense à l'exemple de *Agatha et les lectures illimitées*, aussi bien que si l'on revient sur les quelques lignes qu'introduit le roman *L'amant de la Chine du Nord*<sup>6</sup>, témoignent d'un tel flottement des projets et des

désignations dans sa création. Concernant cette hésitation, on tiendra compte, tant d'une « littéralité du cinéma » déjà connue que d'une « théâtralité du cinéma ». Pensons au film *Agatha et les lectures illimitées*, dont le texte est configuré comme une pièce de théâtre. Chez Duras, la porosité des médias rend les rapports entre le

récit, la représentation et le support complexes. Les voies empruntées par les médias sont pourtant à double sens. A cet égard, le phénomène de remédiation telle que le conçoivent Bolter et Grusin permet d'identifier dans la pratique durassienne ce transit des médias à double sens. En outre, bien que la littérature emprunte à des modèles narratifs spécifiques au théâtre et au cinéma, comment le cinéma durassien remet-il en question l'identité même du média ? Selon une perspective intermédiaire, « chaque média possède un certain potentiel d'expression et de narration (appelé « médialité » ou « médiativité ») que définissent ses caractéristiques techniques, lesquelles constituent la marque de sa distinction, son identité, son opacité fondamentale<sup>7</sup> ». Ainsi, le cinéma durassien sera donc appréhendé, à partir d'une perspective intermédiaire, comme un dispositif. Le jeu de ce dispositif consiste, dans son rapport avec le public, à dévoiler le média ou à le cacher, soit à provoquer des effets de transparence ou d'opacité. De tels concepts, qui relèvent de l'art moderne, participent des pratiques durassiennes.

Par ailleurs, on considère que la relation intermédiaire que l'écrivaine et cinéaste entretient au sein même de son processus créateur nous permet de mettre en lumière sa poétique, à la fois une littéarité et une théâtralité du cinéma. Ces aspects reposent sur la nature intermédiaire du cinéma durassien, au coeur d'une dynamique et d'un processus d'emprunts entre les médias. Comme l'affirme Aumont, la notion de « mise en scène » vient du théâtre, et perdure dans une option toujours présente de soumission de l'art du film au récit et au drame » Enfin, la mise en scène est aussi une technique, », dont on met en évidence le lien fondamental avec la fiction »<sup>8</sup>

Ainsi, en plus des emprunts entre les médias, le cinéma a repris le même principe élémentaire

<sup>3</sup> Jacques Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016, Kobo. (e-pub).

<sup>4</sup> Id.

<sup>5</sup> Id.

<sup>6</sup> « C'est un livre. C'est un film. C'est la nuit. La voix qui parle ici est celle, écrite du livre. Voix aveugle. Sans visage. Très jeune. Silencieuse. » Marguerite Duras, *L'amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, 1991, p. 17.

<sup>7</sup> D'après Farah Gharbi, cité par Routhier, Elisabeth Routhier, « Perspective intermédiaire sur le motif de la disparition. Enjeux d'une poétique de la remédiation chez Percec, Modiano et Nolan », Université de Montréal, 2017, manuscrit. (thèse de doctorat), p. 70.

<sup>8</sup> Jacques Aumont, *Le cinéma et la mise en scène* Paris, Armand Colin, 2010. (Kobo ed.).

du théâtre : l'expérience spectatorielle. Le public est au centre de « l'acte de voir » ; toutefois, il faut tenir compte de ce qui diffère d'un tel acte de voir au cinéma. En effet, comme nous rappelle Aumont, une différence majeure avec le théâtre c'est le cadre. Le cinéma, puisqu'il offre des images délimitées par un cadre, ne montre pas ce que le théâtre peut montrer. Bien entendu, le public de théâtre ne se place pas devant un cadre, il ne se concentre pas sur une prise de vue qui découpe l'espace. Ainsi, le public du théâtre fait son expérience autrement. Le point de vue dans la salle est différent pour chaque spectateur et spectatrice indépendamment de son angle de vision dans la salle. Comme l'espace n'est pas délimité, ou du moins pas à la manière du cadre de cinéma, l'esprit du spectateur et de la spectatrice de théâtre peut vagabonder sur tel ou tel aspect, ou personnage dans la mise en scène, ou « au-delà de ce qui lui est montré ou expressément suggéré<sup>9</sup> »

De plus, ce qui relève de la dynamique intermédiaire, le principe de remédiation dans lequel les concepts de transparence (immédiateté) et d'opacité (hypermédiateté) qui s'inscrivent dans un discours soutenu par Jay David Bolter et Richard Grusin, nous a amené à interroger la représentation du cinéma durassien. Ces formes de médiations deviennent explicites lorsque, dès l'ouverture du film *Agatha et les lectures illimitées* (1980), le public se rend compte, grâce à la page du livre qui est montrée en gros plan, qu'il s'agit du passage d'un texte dramatique au film. On écoute ensuite le texte lu en voix *off* par Yann Andrea, lecture fidèle du texte exposé dans le préambule du film.

Ce dévoilement de la médiation au public n'est pas anodin ; il semble nier toute possibilité du phénomène d'adaptation, opération qui suppose une fidélité au texte d'origine. On le sait par ses entretiens, l'écrivaine et cinéaste éprouve une véritable aversion pour l'adaptation de ses films. Une telle frustration avouée par l'écrivaine a servi de motivation pour réaliser son propre cinéma.

L'approche intermédiaire a révélé que le cinéma durassien se range plutôt du côté de l'opacité, en rompant avec l'effet d'illusion propre à la fiction, se rapprochant ainsi de l'art moderne. Tel que suggéré dans le titre du film, *Agatha...*, le dispositif durassien invite le public aux lectures illimitées. Le fait d'exhiber la caméra dans la mise en scène démontre l'intention de dévoiler un dispositif, soit de briser l'effet de transparence. Si Deleuze avait identifié et examiné ce cinéma comme « moderne », la tendance du cinéma des années soixante-dix aurait été d'innover en proposant un cinéma qui s'éloigne des conventions usuelles. Dans le cinéma plus conventionnel, la transparence est liée au réalisme, ou, comme l'explique Jacques Aumont, à « une tendance esthétique générale du cinéma, sa tendance réaliste : un cinéma "transparent" au monde représenté, c'est-à-dire où le travail signifiant, soit le moins possible perceptible comme tel et se laisse en quelque sorte oublier, au profit d'un sentiment de réalité accru » Or, Duras rend son dispositif opaque pour le public, motivée par une intention, vraisemblablement politique de positionner son cinéma autrement que face à la transparence du cinéma dit dominant, le cinéma du leurre. Pour Jean Cléder, le mépris de Duras envers le cinéma commercial s'explique sur un plan politique, « parce qu'elle accuse le spectacle politique, le spectacle capitaliste, d'aliéner le spectateur et de l'empêcher d'accéder à l'imaginaire » ». Bien que dans cette thèse la dimension politique du cinéma durassien n'ait pas fait l'objet d'une analyse, en revanche il faut tenir compte qu'une telle dimension a été privilégiée par une partie de la critique durassienne.

En outre, il faut considérer que l'effet de transparence et d'opacité qui relève du modèle de Bolter et Grusin n'est pas originaire de la remédiation. Ces logiques concernent la transparence (immediacy), dans laquelle le dispositif est oublié, et l'opacité (hypermediacy), qui vise à sensibiliser l'utilisateur au dispositif, sont fondées sur le principe général de la mimesis. De fait, l'opacité et la

<sup>9</sup> Id.

transparence sont au coeur d'un débat portant sur la représentation dans l'art moderne, à la fin du XIXe siècle, de la nature, de la fonction de l'art et de la mimesis. Dans le film *Agatha et les lectures illimitées*, tout de suite après le générique d'ouverture apparaît, en gros plan, la première page du livre *Agatha*. Alors que le public entend la musique la valse de Brahms, le texte se déroule lentement à l'écran :

C'est un salon dans une maison inhabitée. Il y a un divan. Des fauteuils. Une fenêtre laisse passer la lumière d'hiver. On entend le bruit de la mer. La lumière d'hiver est brumeuse et sombre. Il n'y aura aucun autre éclairage que celui là, il n'y aura que cette lumière d'hiver. Il y a là un homme et une femme. Ils se taisent. On peut supposer qu'ils ont beaucoup parlé avant que nous les voyions.<sup>10</sup>

En lisant ce texte, faisant désormais partie du film, le public devient lecteur et lectrice. Ainsi, le film commence en l'invitant à imaginer et à s'ouvrir à des lectures illimitées en se plaçant à la hauteur du titre. Une telle ouverture, avec la présence du texte qui introduit à la diégèse du film, souligne également le rapport étroit du texte au film. En effet, il ne s'agit pas uniquement d'un texte, mais de la page du livre *Agatha*, matérialisée et physiquement présentée à l'écran. Le texte demeure toujours rattaché à son support, soit le livre. Dans la genèse du film, comme l'indique Joëlle Pagès-Pindon, Duras insistait pour montrer l'objet qu'est le livre : « parmi les documents préparatoires pour le découpage des plans du film, on peut lire, sur une page du texte imprimé, une note de la main de Marguerite Duras qui précise que c'est l'objet-livre et pas seulement son contenu qui l'intéresse : "Texte filmé. Note : Le passage d'une page à l'autre doit être marqué"<sup>11</sup> ». Dans *Agatha et les lectures illimitées*, la présence physique des acteurs et actrices a lieu. Dans leur performance, le corps de Bulle

Ogier se déplace à l'intérieur du salon, déambule dans une lenteur qui évoque l'incertitude et l'impasse. Dans une séquence tournée dans le hall de l'hôtel, Ogier évolue, tourne et s'arrête devant le miroir. Le miroir offre ici un effet de mise en abyme suggérant la reproduction de l'image ad infinitum. Dans ce même plan, le public perçoit, à côté de l'actrice, la figure du caméraman en plein exercice de son travail ; il s'agit de son image reflétée par le miroir. Cependant, au début de la séquence, le cadrage met en valeur la figure du caméraman en plein travail d'opération de caméra. Il est placé au centre du cadre. Au bout de quelques secondes, Ogier entre en scène dans le coin gauche du cadre. Dans ce cadrage, Ogier se situe à l'avant-plan, immobile dans le coin gauche de l'image. En arrière-plan, le miroir reflète partiellement son dos et au centre du cadre se trouve le caméraman. Le public est frappé par la présence du caméraman en action, toutefois étrange dans cette mise en scène. Le public est-il familier à ce qui ne se conforme pas à l'effet du réel ? C'est le cas habituellement dans le making off d'un film, une forme de documentaire sur le tournage dont le but est de dévoiler ses coulisses et dans lequel l'opérateur de caméra peut apparaître dans le champ. Exhiber la caméra c'est mettre en jeu son propre dispositif, c'est-à-dire rompre avec la vraisemblance chère à la fiction. Le fait de ne pas cacher son dispositif en vue d'un effet de transparence semble bien entendu contradictoire à toute fiction. On sait que dans l'effet de transparence, la média s'efface dans la perception du public, une fois plongé dans l'illusion qu'un tel effet procure ; il s'opère alors l'occultation du média. Dans le cas de cette scène du film, l'illusion de transparence est bousculée. Une fois rompue, celle-ci perd toute son efficacité.

<sup>10</sup> Marguerite Duras . *Agatha et les lectures illimitées*. Film 1981.

<sup>11</sup> Id.

**Figure 1** – Agatha et les lectures illimitées. (1981) Face au miroir

**Source** : Capture d'écran prise par l'auteur (2021).

Si, d'une part, la présence de la caméra, du fait de son étrangeté, dérange le regard du public, d'autre part, lorsqu'elle s'affirme au centre du cadre, elle suggère une perception autre. Comment cela se passe-t-il ? Dans notre perception, en tant que public, on a l'impression que la caméra se tourne vers nous, qu'elle nous regarde, on a l'impression d'être filmé. C'est comme remédier à une scène classique du peintre représentée dans le tableau. D'ailleurs, rappelons que la caméra est également considérée dans la théorie cinématographique comme « un oeil. » Ainsi, comme le souligne Aumont, « pour les « réalistes » (Bazin, Kracauer), la caméra est un oeil en ce que, de façon « objective », elle enregistre le monde profilmique sans le transformer.<sup>12</sup> » En plus, l'idée que « le cinéma est plutôt l'art de guider l'oeil du spectateur par l'oeil de la caméra » est partagée par François Jost. Bref, la présence de la caméra dans *Agatha et les lectures illimitées* provoque le regard et la curiosité du public.

Dans *Agatha et les lectures illimitées*, le caméraman fait face à Ogier et par conséquent, le reflet dans le miroir provoque le renversement de l'image, mettant ainsi en scène le travail du caméraman. Le fait d'exhiber le caméraman, de dévoiler cet aspect technique du film, n'est pas un hasard. Il ne s'agit pas d'un oubli ou d'une distraction du monteur. Duras aurait pu effectivement choisir de couper la scène au montage, comme on peut le constater dans le dossier intitulé « *Agatha et les lectures illimitées* : liste des plans du film répartis sur 9 bobines », conservé aux archives de Marguerite Duras à l'IMEC. Dans cette liste, on remarque l'indication « Bulle – première déambulation / Bulle à la colonne », ce qui nous indique que la scène a été privilégiée au découpage. Ainsi, montrer la caméra dans la mise en scène, sans prendre la peine de la cacher du regard du public, est sans aucun doute intentionnel de la part de Duras. La cinéaste privilégie la médiation entre le livre et

<sup>12</sup> Jacques Aumont, Dictionnaire théorique et critique du cinéma, op. cit., Kobo e-pub.3

le film, raison par laquelle elle met l'accent sur le dévoilement du dispositif. Plus précisément, l'intention de montrer au cinéma, qu'il s'agisse d'une fiction, d'une représentation filmique qui découle du livre, reste sous-jacente.

Dès lors, on se rend compte que l'effet miroir est volontaire, voire souhaité. Dans la séquence, finalement, Bulle avance de quelques pas et s'arrête en avant-plan, cadrée en plan américain, tandis que l'image du caméraman à l'arrière devient floue. Quelle est l'intention de Duras en rompant de telle manière l'effet de transparence ? Ainsi, dévoiler le dispositif signifie, d'une part, placer le public au cœur du mécanisme du film. Rappelons que Duras, à plusieurs reprises, évoque dans ses entretiens un spectateur « lecteur », soit celui qui sait apprécier un film en marge du « cinéma du samedi soir », c'est-à-dire le cinéma conventionnel, grand public et à gros budget. Ce cinéma de divertissement ou commercial existe à la lumière de son succès financier, d'après la conception de Marguerite Duras ; il serait destiné à faire passer le temps et il n'inviterait pas à réfléchir. Il s'agit donc, dans ce cinéma alternatif que propose Duras, de faire voir

au public autrement. D'autre part, dévoiler le dispositif signifie bouleverser les attentes du public et par conséquent rompre l'effet de transparence. Désormais, pour le spectateur et la spectatrice, il s'agit de déconstruire toute illusion, toute « vérité » à travers l'effet de transparence que le cinéma conventionnel pouvait lui assurer. Rendre la médiation opaque, dévoiler au public l'illusion du réel : voilà l'intention au centre de la déconstruction de la représentation cinématographique. Tel un miroir, le reflet de l'image est une métaphore de la mimesis. Ainsi, si on considère que la transparence s'accorde avec la mimesis et l'opacité avec la poiesis, le public se trouverait à l'intérieur de la poiesis durassienne. Dans une telle poiesis, l'acceptation de l'art de faire et de rendre compte du dispositif déstabilise les attentes du public.

Le cinéma de Marguerite Duras des années soixante-dix et quatre-vingts s'organise donc de manière transmédiatique, en consonance et en rapport avec les autres médias que Duras a expérimentée et oscillant entre l'opacité et transparence. Voilà notre tentative de saisir une telle complexité de l'œuvre durassienne.

**Figure 2** – Cena du film *Agatha et les lectures illimitées* (1981)



**Source:** Captures d'écran du film *Agatha et les lectures illimitées* (1981).

## Bibliographie

*Os textos deste artigo foram revisados pela SK Revisões Acadêmicas e submetidos para validação da autora antes da publicação.*

AGATHA et les lectures illimitées. Direção: Marguerite Duras. Les Productions Berthemont, Des Femmes Filment. Intérpretes: Bulle Ogier, Yann Andrea. Institut National de l'Audio-visuel, [1981], son, color, 83 minutes.

AUMONT, Jacques. **Le cinéma et la mise en scène**. Paris: Armand Colin, 2010.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dictionnaire théorique et critique du cinéma**. Paris: Armand Colin, 2016.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. **Remediation**. Understanding New Media. Massachusetts: MIT Press, 1999.

DURAS, Marguerite. **Œuvres complètes**. Édition publiée sous la direction de Gilles Philippe. Avec la collaboration de Bernard Alazet, Christiane Blot-Labarrère, Marie-Hélène Boblet, Brigitte Ferrato-Combe, Robert Harvey et Julien Piat. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 2011.

DURAS, Marguerite. **L'amant de la Chine du Nord**. Paris, Gallimard, 1991.

DURAS, Marguerite, **Le livre dit**, entretiens de Duras film. Édition établie, présentée et annotée par Joëlle Pages-Pindon. Paris, Gallimard, 2014.

JENKINS, Henry. **La Culture de la convergence**. Des médias au transmédia. trad. de l'anglais par C. Jaquet. Paris: Armand Colin: Ina Éd., coll. Médiacultures, 2013.

LARRUE, Jean-Marc; VITALI-ROSATI, Marcello. **Media do not exist** – Performativity and mediating conjunctures. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2019.

ROYER, Michelle. **The cinema of Marguerite Duras: multisensoriality and female subjectivity**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

---

## Luciene Guimarães de Oliveira

Doutora pelo programa de Littérature et arts de la scène et de l'écran da Université Laval, em Québec, Canadá. Membro do CRIalt – Centre de recherches Intermédiales sur les Arts, les Lettres et les techniques, na Université de Montréal, Canadá. Integrante do grupo Intermídia da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Pós-doutoranda na Universidade Federal de São João Del-Rey (UFSJ-PROMEL), em São João Del-Rey, MG, Brasil. Bolsista CAPES.

---

## Endereço para correspondência

Luciene Guimarães de Oliveira  
Universidade Federal de São João Del-Rey  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Rua Padre João Pimentel, 80  
Campus Dom Bosco, 36301-158  
São João Del-Rey, MG, Brasil