

Amorce générale :

- Soit influence grandissante du cinéma sur les romanciers des années 40 et 50 (cinéma, considéré au départ comme divertissement de masse est devenu un art à part entière) ; et importance du cinéma comme motif dans le roman de MD (travail de la mère à l'Eden cinéma, séances auxquelles assistent Joseph et Suzanne, lecture de Hollywood cinéma et rêverie sur la photo de Raquel Meller)
- Soit partir du roman familial = 3 premières œuvres de Duras marquées par prb de l'émancipation d'une jeune fille (Maud dans *Les Impudents*, Francine dans *La Vie Tranquille*) par rapport à un milieu familial destructeur. → Suzanne dans le BP.

Situation : deuxième partie, voyage en ville pour vendre le diamant de M. Jo. Déception (crapaud) et dislocation de la famille = Joseph cesse d'accompagner la mère, et Suzanne, poussée par Carmen, tente d'affirmer son indépendance. > Promenade dans la ville haute, avec les habits et le maquillage prêté par Carmen : mais expérience décevante, voire traumatisante. Seule et dans sa tenue voyante, Suzanne décalée par rapport à la population riche et blanche de la ville haute : honte brûlante causée par les nombreux regards qui se concentrent sur elle.

Séance de cinéma = rupture par rapport à cette situation. Suzanne assiste à la projection d'une romance qui semble correspondre pour elle à un moment de soulagement. Mais extrait se termine sur représentation inquiétante et inattendue du baiser : montre que la projection a une portée plus profonde et plus complexe, qu'elle ne se réduit pas à un simple divertissement, et dépasse peut-être le seul personnage de Suzanne.

- ⇒ Problématique : Comment ce récit, tout en participant à la construction du personnage de Suzanne, représente-t-il la réception de la fiction cinématographique et amorce-t-il une réflexion sur la fiction romanesque ?

(Annonce). Extrait qui semble donner au cinéma une fonction ambiguë, à la fois apaisante et inquiétante. On peut se demander dans quelle mesure le film participe du parcours d'émancipation de Suzanne, en renforçant la lucidité du personnage sur lui-même. => Extrait où la perception pose problème et qui interroge plus globalement, à travers la rencontre du cinéma et de la littérature, l'identification aux personnages de fiction et la projection dans les images.

I. Une parenthèse ambivalente : l'immersion de Suzanne dans l'autre monde du cinéma

Cinéma, qui apparaît d'abord comme un refuge, est représenté comme un univers radicalement autre (par rapport à la réalité extérieure de la ville) et ambivalent.

A. *Un refuge hors du monde*

Scène en opposition radicale avec ce qui précède (promenade de Suzanne dans la ville haute, marquée par l'expérience de la honte) et avec ce qui suit : autres expériences déceptives de Suzanne, notamment rencontre avec Joseph, accompagné de deux femmes.

1. De la honte au soulagement

Situation de bien être en radicale opposition avec la honte éprouvée peu avant. Honte rappelée au début du passage par signe physique (« La sueur ruisselait sur son visage ») + par fait que Suzanne tient à la main son chapeau, accessoire qui symbolise avec la robe prêtée par Carmen le fait que le personnage ne correspond pas à son environnement. Symboliquement, commence à se dépouiller de ces marques d'infamie avant de pénétrer dans un autre monde : annonce possible de la l. 24-25, qui présente le cinéma comme le lieu où « se lave toute la jeunesse de l'affreuse crasse de l'adolescence ».

2. Eloge de la salle obscure

Eloge du lieu lui-même, mis en valeur par la reprise de la l. 8 (« une entrée de cinéma, un cinéma pour s'y cacher ») : longue phrase composée de sept appositions qui caractérisent, et surtout métaphorisent la salle de cinéma, et accumulent les caractéristiques positives, par le biais d'adjectifs (« démocratique », « égalitaire », « vraie », « choisie »), mais aussi de comparaisons qui établissent une hiérarchie entre le cinéma et le monde extérieur (« plus vraie que la vraie nuit », « plus généreuse, plus dispensatrice de bienfaits que toutes les institutions de charité et toutes les églises »). Phrase qui semble transcrite l'euphorie de Suzanne (l. 13-14), même si ce n'est pas avec les mots de la jeune fille. + Eloge renforcé par le contraste avec la ville haute, que Suzanne vient de traverser :

- Oasis vs désert de la ville (cf. sueur l. 5)
- Nuit artificielle vs jour naturel
- Salle égalitaire, démocratique vs espace hiérarchisé de la ville
- Solitude (aucun autre spectateur évoqué) vs foule malveillante

⇒ A travers ce réseau d'images et à travers la comparaison avec la religion, la salle de cinéma est d'emblée présentée comme un lieu d'initiation, dans le secret de la nuit, et comme un lieu de purification pour la jeune fille.

B. Le monde parfait de la fiction

Description de la salle annonce le récit du film : là encore, transformation et idéalisation du réel.

1. Un univers magique : l'absence de seuil

On ne voit pas Suzanne entrer dans la salle : à peine le cinéma est-il évoqué (l. 8), que Suzanne semble déjà installée (l. 9-10).

De même, le piano commence à jouer et la lumière s'éteint (l. 11) sans qu'aucun agent humain ne soit évoqué. = Opérations magique.

Enfin, le film commence de façon abrupte, après l'éloge de la salle obscure, sans qu'aucun générique ait été évoqué : déictique (« C'est une femme ») qui donne l'impression que le personnage apparaît soudainement + notez aussi le passage au présent, qui a ici une valeur de présent d'actualité : participe de l'immersion de Suzanne dans la fiction : impression que le film se déroule devant nous. Seul l'alinéa marque une rupture.

2. Une fiction idéale

Film auquel assiste Suzanne lui aussi marqué par une forme d'idéalisation. Cf. la caractérisation des personnages :

- L'héroïne offre à Suzanne des traits minimaux d'identification : « c'est une femme jeune et belle » (deux traits communs avec Suzanne). Mais ses autres caractéristiques construisent un modèle rêvé, en contraste avec l'existence misérable de la jeune fille : le personnage appartient à une élite (« costume de cour »), son argent garantit son indépendance (l. 38), et il s'agit d'une femme fatale qui, avant la rencontre du grand amour, multiplie les victimes amoureuses (vs. Suzanne qui n'a eu pour l'instant que des prétendants peu assidus, comme Agosti, ou décevants, comme M. Jo). = Personnage sublimé par la métaphore marine (« sillage », l. 30, 32, « comme un navire »). Héroïne qui donne image parfaite et froide de la beauté, pouvant faire penser au « rêve de pierre » baudelairien.
- Rencontre avec le héros elle aussi sublimée : beauté et noblesse du personnage (l. 40-42) et idéal amoureux du coup de foudre, évoqué par deux métaphores (l. 45-46, l. 51-53). = passion évidente et absolue, conséquence d'une fatalité heureuse (l. 41-43)
- ⇒ Film : image d'un monde totalement satisfaisant, où tous les événements sont déterminés : contingence et déception sont totalement absentes. Apparente fonction de compensation pour Suzanne et pour les autres spectateurs qui explique identification hyperbolique : l. 53-57)

C. Un univers inquiétant : la représentation cauchemardesque du désir

Mais, dernier mouvement introduit une rupture par rapport à cette représentation de l'amour (à partir de la l. 55).

1. Gros plan et représentation morbide du désir

Ralenti puis gros plan du baiser (l. 56-59) : traitées au premier degré comme image qui mutile les personnages (l. 57-58), les ampute de leurs corps. Premier pas vers une représentation de l'amour physique qui associe étroitement éros et thanatos.

- Baiser = acte purement anatomique (cf. désignation métonymique des personnages : « lèvres », « mâchoires », « têtes » (63), « conformation des organes »)
- Baiser = acte de dévoration (l. 65-66) – effort exprimé par la construction de la phrase, l. 60-67, accumulation de 7 propositions infinitives apposées = mouvement continu, irrépressible.
- => Parallélisme avec la mort : cf. l. 62 (« se défaire comme dans la mort »), cf. l. 63 (« relâchement brusque et fatal des têtes », l. 63) > image de l'écran blanc comme linceul (l. 71)

2. Renversement et dégradation : de l'amour sublime au désir grotesque

Reprise des motifs proposés plus haut, mais sous une forme dégradée.

- Rencontre parfaite du coup de foudre → idéal de fusion « absurde » et délirant + fusion qui échoue : dénonciation du mythe platonicien de l'androgynie (rapporté par Aristophane dans *Le Banquet* : l'homme et la femme se complèteraient parfaitement)

- Dégradation de la représentation amoureuse évoquée plus haut : domination de la femme → lutte à mort dans laquelle personne ne l'emporte + transformation sensible même dans le type d'images employées (métaphore marine sublime > forme monstrueuse dans l'image des poulpes »)
 - Image idéalisée / image obscène (première interprétation de « on voit ce qu'on ne saurait voir » : l'insoutenable vérité, d'ordinaire cachée)
 - Renversement du jeu des contrastes de lumière : nuit consolatrice et dissimulatrice → image d'une vérité aveuglante qui aboutit à l'éclair d'un écran blanc.
- ⇒ Première hypothèse de lecture, si l'on suppose que c'est ici Suzanne qui perçoit la scène (et qui se distingue alors des autres spectateurs) : dépasse représentation idéalisée de l'amour et prend conscience de l'ambivalence du désir, pulsion vitale (manger) et mortifère (être dévoré).

Conclusion et transition : Séance de cinéma, à travers les émotions contrastées qu'elle fait vivre au lecteur, à travers le personnage de Suzanne, témoignerait d'une évolution du personnage, des illusions de l'adolescence à la lucidité de la maturité.

II. L'émancipation problématique de Suzanne

Mais cette émancipation est sans doute plus problématique que cette première lecture ne le laisse supposer.

A. *Une scène d'émancipation ?*

1. De Joseph au cinéma

- Début de l'extrait : Joseph est encore présent à l'esprit de Suzanne. Phrase nominale « Joseph » (l. 1) qu'on peut interpréter comme un discours indirect libre, de même que l. 2-4 (« Le haut quartier... → dans le haut quartier ? » = questions et marques de subjectivité (« si grand », « aurait été ») transcrivant sans doute la pensée de Suzanne, en quête de son frère. A cette étape du récit, le réconfort (après scène de la honte) passe encore par la figure du frère.

Mais l. 6-7, le cinéma se substitue à Joseph, dans une phrase à la structure significative (rupture du « tout à coup » et zeugme qui établit une équivalence entre Joseph et le cinéma)

2. Solitude et liberté

+ De manière significative, lieu marqué par l'absence des autres personnages centraux de l'intrigue : la mère n'est même pas nommée, Joseph est absent, ainsi que M. Jo (l. 9-10). Suzanne échappe au cercle familial, mais aussi à l'obligation matrimoniale que représente M. Jo. + Contre toute attente, le piano ne fait pas surgir le souvenir de la mère : il semble que la romancière ait voulu souligner la totale indépendance de cette scène par rapport à l'histoire familiale de Suzanne. (On pourrait même aller jusqu'à dire que la nuit du cinéma, personnifiée, est dotée des caractéristiques qui font défaut à la mère de Suzanne : « choisie », « généreuse », « dispensatrice », consolatrice... Le cinéma comme substitut à la figure maternelle)

=> Scène pas seulement en rupture par rapport à la promenade de Suzanne dans la ville, en rupture par rapport au reste du roman : c'est la première fois que nous voyons Suzanne faire un choix sans subir aucune influence (=> explication de « la nuit choisie »).

=> Emancipation au sens propre : Suzanne seule, et loin de toute forme de tutelle (celle de Joseph, celle de la mère, mais aussi celle de Carmen, présente lors de la promenade dans la ville haute).

=> Scène qui ferait évoluer Suzanne vers une plus grande indépendance : cf. plus loin, refuse le baiser de M. Jo (// à faire avec le baiser monstrueux du film)

B. Cinéma et annulation de soi

Mais problème posé par cette émancipation : paradoxalement, au lieu d'affirmer l'individualité de Suzanne dans la réception

1. « La nuit artificielle et démocratique »

Description de la salle de cinéma : éloge comporte une marque d'ambivalence : « artificielle et démocratique ». Situation factice + adjectif démocratique : suppose non seulement égalité (vs. injustices de la grande ville), mais absence de distinction entre les individus : => disparition du prénom Suzanne et même de la troisième personne durant tout le texte + aucun autre spectateur nommé ou décrit. Ne suppose pas que Suzanne est seule au cinéma mais que tous les spectateurs se fondent dans la nuit d'une masse uniforme. => Généralisation de la situation de Suzanne, des l. 15 à 25 : il ne s'agit pas seulement d'elle mais de tous les spectateurs présents (réurrence de l'adverbe dans tout le paragraphe).

2. « Invisible, invincible »

Paradoxe également dans le soulagement qu'éprouve Suzanne, exprimé par la paronomase : « invisible, invincible » = Sentiment de puissance, certes, mais qui passe par l'invisibilité, donc l'annulation de soi (syllepse possible sur le mot « ravissement » : comme dans *Le ravissement de Lol V. Stein* : Suzanne emportée hors d'elle-même). Contrairement au pouvoir de la femme fatale du film, celui de Suzanne n'est reconnu de personne.

Ambivalence de sa situation expliquerait réaction quasi oxymorique de Suzanne : « [elle] se mit à pleurer de bonheur ».

3. Fusion dans la réception du film

Annulation de soi qui se poursuit dans la réception du film. Emploi du « on » qui semble suggérer que le film est perçu de la même façon par l'ensemble des spectateurs et qu'il s'impose à eux comme une illusion qui fait totalement oublier le réel : « On ne saurait lui en imaginer un autre, on ne saurait rien lui imaginer d'autre que ce qu'elle a déjà, que ce qu'on voit ». = Fatalité esthétique, dans la mesure où le cinéma propose un ordre narratif totalement cohérent, inéluctable, radicalement distinct du réel.

C. La lucidité de Suzanne en question

⇒ Problème de la distance de Suzanne par rapport à la fiction représentée, qui est tout sauf un modèle d'émancipation. Au contraire, propose plutôt aux spectateurs une vision du monde factice, qui les maintient dans une forme d'aliénation.

1. Une accumulation de stéréotypes

Dans la façon de présenter le film plusieurs indices dénoncent le caractère artificiel, voire stéréotypé de cette romance.

- Réseau d'images qui renvoie à l'idée de masque, de dissimulation : « costume de cour » de l'héroïne, « perruque blonde » du héros (qui forme un contraste notable avec ses cheveux noirs), « carnaval de Venise » =
- Caractère stéréotypé des personnages (la femme fatale, le jeune premier), pointé par une forme de réification : le personnage féminin devient un navire, ses prétendants sont assimilés à des « quilles » (noter d'ailleurs que les deux images ne renvoient pas au même registre), sa beauté est présentée comme un « appareil immaculé ».
- Caractère également stéréotypé du cadre dans lequel se déroule cette romance : Venise, deux colonnes de marbre, le canal « qu'il faut », + personnification de la lanterne, qui a « l'habitude » d'éclairer de telles scènes d'amour (habitude mise en valeur par l'antéposition du GN « d'éclairer ces choses-là », qui déstructure la phrase)
- Image usée du coup de foudre, et des métaphores « météorologiques » qui l'accompagnent : quasi catachrèse (« Foudre d'un tel baiser »). + Chute de la phrase : « ils s'enlacent », qui met en valeur le caractère attendu de cette conclusion (coup de foudre / premier baiser)

2. Une construction esthétique artificielle

- Insistance sur les procédés cinématographiques qui dénonce le film comme construction esthétique :
 - Mouvement l. 30-34 : évocation discrète d'un travelling ?
 - Plus clairement : description du cadre cinématographique (l. 47)
 - Plus clairement encore : description d'un gros plan (l. 59-60)+ Evidemment, évocation du jeu des lumières : dramatisation de la scène, qui, dans un film en noir et blanc, passe par le contraste entre ombres et lumières (l. 45-46 ; l. 47-48, l. 51-52)

3. Statut problématique de l'image finale

Mais il n'est pas dit que Suzanne perçoive ces stéréotypes et cet artifice, de même qu'il n'est pas clairement indiqué que c'est elle qui perçoit l'image finale.

- Cf. phrase ambiguë, concluant la description du baiser cannibale : « Les spectateurs n'en auront vu pourtant que la tentative et l'échec leur en restera ignoré ». Double problème : faut-il établir une distinction entre Suzanne et les spectateurs ? (Juger que Suzanne voit cela, et non les spectateurs). + autre problème : que désigne « la tentative » ? Faut-il comprendre que les spectateurs perçoivent la tentative de dévoration, ou faut-il comprendre qu'ils en restent à une lecture superficielle du film, qui serait celle du coup de foudre ?
- Prb : qui juge ce baiser monstrueux, absurde et délirant ? Suzanne ? Les spectateurs (même s'ils ne vont pas jusqu'à l'idée que la fusion amoureuse est forcément un échec) ? Le narrateur ?

Conclusion et transition :

Représentation ambivalente du cinéma, pour la jeune fille qu'est Suzanne, représentative d'un groupe bien plus large (analyse sociologique implicite) : à la fois lieu de transgression (vivre des

émotions interdites) et lieu d'illusion. => Question du pouvoir et des images et de l'identification étroitement liée, comme on le pressent déjà, à la perception problématique dans cette scène.

III. Dans la chambre obscure de la fiction cinématographique : pouvoir des images et mise en scène de l'identification

A. *Une perception problématique*

Tentation d'assigner la perception de cette scène à Suzanne est contrariée par la présence difficilement situable du narrateur dans l'extrait.

1. Le tressage des voix

Dès le début du texte, tressage des voix. Voix de Suzanne (« Joseph »), puis intervention qui ne peut être attribuée qu'au narrateur (point de vue a posteriori « A ce moment là, il rentrait encore chaque soir à l'hôtel » = commentaire que Suzanne ne peut faire.

Puis, dans la suite du texte, pratique d'un discours indirect libre qui ne semble pas transcrire fidèlement les pensées de Suzanne : ainsi, dans la description de la salle de cinéma (l. 14-25), longue phrase tendant vers un style sublime correspond certes à l'euphorie de Suzanne à cette étape du récit, semble transcrire la façon dont elle se représente le cinéma, mais dans un style ample, tendant vers le sublime, qui ne correspond pas du tout au langage habituel de Suzanne, sec, efficace, et volontiers vulgaire.

De même, dans la réception du film : hybridité du style, qui hésite entre sublimation (par le biais d'une langue très littéraire) et trivialité : en effet, insertion de phrases qui s'apparentent à des commentaires intérieurs humoristiques ou ironiques, dont on ne sait s'il faut les attribuer à une Suzanne (alors lucide) ou à un narrateur (critique de son personnage) :

- Cf. hétérogénéité des niveaux de langue avec « les hommes tombent sur son sillage comme des quilles » (l. 31)
- Cf. aussi présence d'un jugement subjectif dans « Elle a naturellement beaucoup d'argent » (l. 38)
- Cf. enfin jugement familial (et critique ?) sur le personnage masculin : « Il est très beau l'autre » (l. 39-40) et évocation triviale de l'amour physique (« avant même qu'ils se soient fait quoi que ce soit »).

2. L'indistinction du point de vue : une perception médiatisée

- ⇒ Prb du discours qui pose le problème du point de vue sur le film. Non seulement perception ou non des stéréotypes (cf. supra) et nuance possible d'ironie dans l'effet spectaculaire produit par la rencontre (« C'est ça qui est formidable » l. 43-44 ; « Gigantesque communion de la salle et de l'écran (...) comme on le voudrait ! », l. 53-55). Faut-il lire au premier degré cette identification totale, ou entendre dans cette phrase une ironie par laquelle le narrateur, voire Suzanne, prendraient une distance par rapport à ce phénomène ?
- ⇒ Prb de perception implicite rendu explicite dans le traitement de la scène finale (le baiser)

3. Une réception médiatisée

Point de vue indécidable, car la perception de Suzanne est médiatisée durant tout l'extrait : non seulement parce que fondue dans une perception collective, mais parce que transformée par le

narrateur. En effet, l. 26-52, le récit ne rend pas compte du film de façon objective (scène à scène), ni même, d'une façon qui se voudrait authentique, de la perception de Suzanne : il s'agit d'un sommaire, qui résume en quelques lignes les principales étapes de l'intrigue (=> le présent d'actualité employé est totalement factice, puisqu'il ne correspond pas aux événements qui se déroulent, au présent, devant les yeux des spectateurs).

B. La position du lecteur interrogée

⇒ Texte qui exige du lecteur une lucidité similaire à celle de Suzanne : texte qui se donne comme une construction esthétique qu'il s'agit de décrypter.

1. La critique du réflexe d'identification

Intrusions possibles du narrateur dans le récit viennent contrarier l'attente que le lecteur pourrait avoir : identifier ce qui est vu et perçu au personnage principal, à l'héroïne. Si nous pensons, dans une première lecture, que c'est Suzanne qui perçoit le film, c'est surtout en raison d'un réflexe de lecture < de la tradition romanesque. (Distinction nette par rapport à Flaubert dans *Mme Bovary*, qui sépare plus nettement narrateur et personnage, et isole les rêveries d'Emma par une pratique plus tranchée du dil).

2. La confrontation de deux conceptions du personnage

Dans ce cadre, lecture métalittéraire possible du jeu d'écho et de contrastes établi entre Suzanne et l'héroïne : ce personnage n'est pas seulement un écran de rêve dans lequel Suzanne peut se projeter pour oublier son existence (cf. fonction des stars selon Edgar Morin dans *Les Stars*) , c'est aussi un type de personnage opposé à ceux que construit MD dans le roman (évoquerait plutôt les personnages des romans populaires Delly, que MD dit avoir beaucoup lu dans sa jeunesse) : personnages du BP = personnages qui, s'ils ne sont pas dotés d'une psychologie complète et détaillée, n'en sont pas moins complexes, car contradictoires dans leurs prises de parole et leurs actions (cf. Suzanne, qui ne correspond pas du tout au stéréotype de la jeune fille, de l'ingénue). = Personnages, qui, s'ils rejoignent des problématiques existentielles générales (qui peuvent évidemment toucher le lecteur), ne sont justement pas des archétypes et résistent à l'identification.

3. La critique d'une lecture tragique du roman

+ Même s'il n'y a pas de mise en abyme au sens strict du terme (pas de roman dans le roman), jeu d'échos signifiants entre le film et le roman dans son ensemble : dimension réflexive qui passe, en particulier, par la structure de l'intrigue.

En effet, insistance, dans la structure du film sur déterminisme des personnages (l. 27-28), mais aussi de l'action (la rencontre, l. 41-45).

A la fois // possible avec le roman : plusieurs séquences présentent une apparence tragique (la conclusion d'un événement est annoncée avant qu'elle ait eu lieu : comme pour les personnages du film, nous savons avant les personnages du roman ce qui va leur arriver : la mort du cheval, la ruine des barrages, etc). Mais ce tragique présente plusieurs différences avec celui du film :

- Conclusions systématiquement tragiques et décevantes, par contraste avec la conclusion apparemment heureuse du film. Aucune fonction de compensation, de confirmation d'une idéologie, au contraire...

- Contrairement au film, qui semble reposer sur une vision du monde régie par des forces transcendantes (autre lecture possible de la métaphore récurrente de l'orage, l. 45-46, etc.). Or, l'univers du roman semble plutôt constitué d'un cycle de répétitions absurdes, qui témoignent d'une absence d'ordre, de nécessité. Cf. aussi absence de conclusion définitive (mort de la mère, mais départ de Joseph et Suzanne).

C. La fascination des images

Mais il ne faudrait pas considérer que MD critique ici le cinéma à travers la littérature : représentation du cinéma ambivalente + sont soulignées dans la scène

1. Entre nostalgie et moquerie

Evocation ambivalente non pas du cinéma en général, mais d'un certain type de cinéma, qui est celui de la jeunesse de MD. (fin des années 20, début des années 30 = âge d'or du muet avant l'arrivée du parlant)

- Cinéma muet : piano (l. 12) + allusion à travers traitement dialogue aux encarts du cinéma muet (l. 50-51)
- Compensant l'absence du dialogue, dramatisation du jeu (qui peut expliquer le caractère emphatique de certains passages : cf. l. 34-36) + surtout utilisation des ressources spectaculaires de l'image et en particulier travail sur le contraste du noir et blanc, très mis en valeur dans l'extrait.
(Entre expressivité et emphase)

Entre nostalgie et moquerie, Duras évoque une esthétique particulière, mais aussi l'inscription du cinéma dans la société : art populaire, qui rassemble toutes les catégories de la population (l. 16). Noter que c'est encore le cas en 1950. Mais ambivalence, dans la mesure où cet art est aussi commercial, hollywoodien.

Ambivalence également dans les pouvoirs contradictoires de l'image = transformation mensongère, car idéalisée du réel, mais aussi révélation de l'invisible, par le biais du gros plan et de la transmutation esthétique. (Possible évoquer parcours cinématographique ultérieur de Duras : à partir de cette conscience : utilisation paradoxale du cinéma, contre le pouvoir des images, mais plus tard, à partir de 1973...)

2. Cinéma et littérature : le dépassement d'une rivalité

Dans un contexte marqué par une forme de rivalité entre littérature et cinéma (années 40 → Affirmation du cinéma comme un art à part entière et jeu d'influences réciproques : romanciers travaillant comme scénaristes au cinéma – cf. Steinbeck, Caldwell, justement).

Distance par rapport au médium :=> pas de reproduction, pas de mimétisme.

Evocation de certains procédés :

- La fluidité des images / fluidité notée dans la progression du texte
- Certains procédés précis : les plans (l. 33), le cadrage (46-47), le gros plan (l. 57)
- Les effets de lumière, notés plus haut...

Mais ensemble du texte n'imité ni scénario, ni séquence de cinéma : représentation non pas d'une apparence, d'une succession d'images, mais d'une intériorité complexe. Pas seulement le cinéma,

mais la façon dont il imprime la conscience. = Ce que la littérature peut montrer, alors qu'elle n'a pas la puissance du cinéma, dans le surgissement immédiat des images...