

# « Hybridation textuelle : *India Song* pour une lecture dialogique du roman durassien »

\* \* \* \* \*

Dr Patricia AHIOUA-ATSÉ

\* \* \* \* \*

Université Alassane Ouattara Bouaké (Côte d'Ivoire)

patricia\_ahioua@yahoo.fr

## Résumé

Le dialogisme bakhtinien met au point le phénomène d'hybridité textuelle en littérature. Dans une œuvre donnée, l'hybridité se forme à partir des propriétés textuelles empruntées çà et là à plusieurs genres littéraires. Marguerite Duras exploite ce mécanisme dans sa production intitulée *India Song* dans laquelle elle indique la mention générique « texte, théâtre, cinéma ». Pour la romancière, cette production est à la fois roman, pièce de théâtre et film. En réunissant ces trois types d'art sur un même espace, Duras affiche une transgression des codes narratifs et génériques traditionnels et façonne une œuvre hybride (trois en un). Dans une lecture dialogique, nous entendons étudier la formation poétique de cette œuvre durassienne calquée sur le modèle hybride. Notre objectif est de démontrer qu'*India Song* est une sorte « d'hybride artistique » à l'image de celles de Dostoïevski qui ont servi de support aux études de Bakhtine. En somme, ce roman de Duras rentre parfaitement dans la vision de Bakhtine pour qui le roman est un genre qui surpasse tous les autres genres littéraires en matière de relation interdiscursive.

**Mots-clés** : roman, dialogisme, hybridité, théâtre, film, déconstruction.

## Abstract

Bakhtin's dialogism highlights the phenomenon of textual hybridity in literature. This phenomenon arises from the textual properties borrowed from various literary genres within a single work. Marguerite Duras exploits this mechanism in her work titled *\*India Song\**, in which she indicates the generic designation "text, theater, cinema". For the novelist, this creation is simultaneously a novel, a theatrical play, and a film. By bringing together these three forms of art within a single space, Duras demonstrates a transgression of traditional narrative and generic codes, thus crafting a hybrid work (a trinity in one). In a dialogic reading, we aim to study the poetic formation of this Durasian work, modeled on the hybrid structure. Our objective is to show that *\*India Song\** is a kind of "artistic hybrid," similar to those of Dostoevsky, which served as the basis for Bakhtin's studies. In short, this novel by Duras fits perfectly into Bakhtin's vision, according to which the novel is a genre that surpasses all other literary genres in terms of intertextual relationships.

**Keywords** : roman, dialogisme, hybridité, théâtre, film, déconstruction.

## Introduction

L'écriture romanesque de Marguerite Duras arbore une allure révolutionnaire visible à l'égard des marques distinctives du genre. Ses romans sont reconnus comme étant des œuvres subversives, transgressives, voire déconstruites comparativement, à ceux des auteurs partisans des écoles traditionnelles. Dans *India song*, Duras confirme cette position lorsqu'elle fait cette notification portant sur la notion indicative « texte, théâtre, film » au début de l'œuvre. Cette

modification soulignée au niveau de la présentation de cette œuvre indique qu'elle peut être soumise à une triple lecture. Comme le déclare Duras elle-même, *India Song* peut être : « à la fois soit lue, soit jouée, soit filmée ». (M. Duras and al, 1969, p.45). Cette triple lecture est possible grâce à l'identification de deux autres genres littéraires que Duras intègre à la morphologie de ce roman. Cela nous conduit à un examen de celui-ci avec le sujet suivant : « Hybridation textuelle : *India Song* pour une lecture dialogique du roman durassien ». Partant de l'hypothèse que l'hybridation textuelle est l'une des déclinaisons du dialogisme bakhtinien, cette réflexion voudrait mettre au jour les procédés par lesquels l'œuvre collige diverses formes d'art, pour exprimer la vision du monde de son auteure. Cette orientation théorico-méthodologique se justifie par le fait que le dialogisme est génétiquement orienté vers le genre romanesque. Les préoccupations soulevées sont les suivantes : En quoi *India Song* se prête-t-elle à une application du dialogisme bakhtinien ? Quels sont les procédés d'hybridation textuelle qui en font une littéarité singulière ? Quels sont les enjeux littéraires d'une telle pratique par l'auteure ?

Pour répondre efficacement à ces différentes interrogations et mener à bien cette étude, nous la subdivisons en trois parties. La première est une exposition de la notion de dialogisme qui débouche sur le phénomène de l'hybridation. La deuxième montre la technique par laquelle Duras combine ces trois genres (roman, théâtre, scénario) pour constituer la mosaïque verbale. Quant à la troisième, elle établit un pont entre l'écriture romanesque durassienne et d'autres éléments du dialogisme bakhtinien à savoir l'intérogénéricité et la polyphonie narrative.

## **1. L'hybridation textuelle : un avatar du dialogisme bakhtinien**

Dans cette session, il importe de dégager les contours du dialogisme. Cette conceptualisation débouche sur les bases de la notion de l'hybridation textuelle en ce qu'elle facilite la distinction des indices du théâtre et du cinéma qui se signalent dans *India Song*.

### **1.1. De la notion de dialogisme**

C'est dans *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* paru en 1929 que Mikhaïl Bakhtine sème les prémices du dialogisme, une théorie qu'il consacre à l'étude de l'œuvre romanesque de Dostoïevski. Mais, c'est pendant les années 60, c'est-à-dire trente décennies plus tard, que ses idées sont vulgarisées en Europe par le biais de Julia Kristeva qui les reprend dans *Séméiotiké* (1966). L'enthousiasme du public occidental ne se fait pas attendre. Certaines de ses œuvres sont par la suite traduites en français, notamment *L'œuvre de François Rabelais et la culture*

# « Hybridation textuelle : *India Song* pour une lecture dialogique du roman durassien »

\* \* \* \* \*

Dr Patricia AHIOUA-ATSÉ

\* \* \* \* \*

*populaire au Moyen Âge et sous la renaissance* (1965), qui n'est rien d'autre qu'une version révisée de sa thèse de doctorat qu'il soutient en 1947 et *Esthétique et théorie du roman* traduit en 1978.

L'issue remarquable des travaux du théoricien russe a marqué de son empreinte le monde de la littérature ainsi que plusieurs domaines touchant aux sciences humaines. La mise en exergue du dialogisme offre de nouvelles possibilités d'exploitation étant donné qu'il se présente sous de multiples facettes et permet un examen de l'acte de la communication. Il est selon Jacques Bres (2019, p. 2) : « un principe qui gouverne toute pratique humaine, privée ou publique », car il facilite l'analyse de tous discours qui traversent l'espace public.

Le dialogisme, en effet, est pour Bakhtine une théorie selon laquelle tout énoncé, tout discours est en interaction constante avec d'autres discours, qu'ils soient antérieurs ou futurs. Bakhtine parvient à ces résultats inédits pour la poétique après un travail minutieux réalisé à partir des romans de Dostoïevski. Il met en lumière la capacité des œuvres de cet auteur à entretenir des relations d'échange et de transformation avec les autres genres. Ces interactions sont certes axées sur les échanges discursifs, mais au-delà, elles manifestent implicitement plusieurs autres dimensions. L'une d'entre elles est la notion d'hybridation textuelle.

## 1.2. L'hybridation textuelle, une notion du dialogisme

Le terme « hybride » désigne ce qui se forme d'un croisement entre deux ou plusieurs espèces, races ou variétés différentes. Pour K. Wladimir (2004, p. 9) : « L'hybridité est une catégorie que la théorie et la critique littéraires ont empruntée aux sciences naturelles, à la biologie et à la génétique, pour être plus précis. Ces sciences s'occupent surtout de l'hybridation. La théorie littéraire en a retenu quelques aspects pour expliquer certains phénomènes d'écriture ». Autrement dit, le phénomène d'hybridité repose en général sur un principe d'association d'éléments hétérogènes. Dans le domaine littéraire, l'hybridation textuelle renvoie à l'élaboration d'une œuvre, d'un texte, d'une histoire qui associe plusieurs genres en son sein. En d'autres termes, c'est une formation littéraire qui refuse l'homogénéité des écritures traditionnelles et prône le mélange des propriétés génériques.

De par sa capacité à posséder des propriétés à la fois plus vastes et plus ouvertes que celles de ses pairs, le genre romanesque se prête plus à des configurations hybrides en littérature. Pour Bakhtine, le roman est le genre qui surpasse tous les autres en matière de relation

interdiscursive. Il apparaît comme un mécanisme au sein duquel les phénomènes d'hybridation peuvent se construire aisément. R. Barsky, (1997, p. 54) soutient cette remarque de Bakhtine en déclarant que : « Les romans jouent le rôle de réservoir, absorbant et contenant véritablement l'expérience du monde, tout en demeurant toujours ouverts, disponibles et perméables à toute nouvelle sensation ou combinaison possible ». Il atteste ainsi que la création romanesque est un genre en perpétuelle mutation, ce que Bakhtine avait déjà révélé en disant que le roman est un genre en devenir. Le roman offre un espace ouvert à l'insertion de divers éléments étrangers. Cette spécificité, Bakhtine la situe depuis les origines du genre. Il affirme que le roman serait la somme, voire le mélange de trois genres qui sont à l'origine de sa nature hétérogène et hybride. Ces genres sont : l'épopée, la rhétorique et le carnaval. Ces trois genres identifiables dans la génétique romanesque révèlent une autre facette du dialogisme qui est la carnavalisation du roman :

Le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux. Elle s'opposait à toute perpétuation, à tout parachèvement et terme. Elle portait ses regards en direction d'un avenir inachevé » (Mikhail Bakhtine, 1970, p. 18).

Cette corrélation, établie par Bakhtine entre le roman et le carnaval, met en évidence des principes essentiels tels que l'affranchissement et le renouvellement des propriétés formelles du genre romanesque. À ce niveau, nous sommes à mesure de déduire que l'hybridation est un moyen de déconstruction de la morphologie du roman et plus au-delà, une déconstruction de la notion de genre qui délimite les œuvres littéraires.

Avec l'indication générique « textes, théâtre, film », *India song* suscite un dépassement des limites génériques qui apparaissent alors surannées donc inutiles à la création littéraire. L'auteure signale, de prime abord, que son œuvre n'est pas uniquement un texte romanesque, ni une pièce de théâtre encore moins un scénario, mais les trois arts réunis sur un même espace. La formation de ce mécanisme d'hybridation dans ce roman nécessite qu'on y prête une attention.

## **2. Les procédés d'hybridation romanesque au moyen de l'art visuel dans *india-song***

*India Song*, publié en 1973, reprend l'histoire des Européens consulaires déjà écrite dans *Le Vice-consul*. Cette version apparaît sous une allure un peu plus dépouillée, car dépourvue de

## « Hybridation textuelle : *India Song* pour une lecture dialogique du roman durassien »

\* \* \* \* \*

**Dr Patricia AHIOUA-ATSÉ**

\* \* \* \* \*

certaines éléments narratologiques. Le roman, genre hôte qui accueille et héberge le théâtre et le cinéma, présente un autre aspect. L'alliage avec les deux autres genres lui procure une allure hybride. Ainsi, dans *India Song*, des constituants formels empruntés au théâtre et au cinéma sont à la base de la formation de cette hybridation textuelle.

### **2.1. L'hybridation roman/ théâtre dans *India song***

Le mécanisme d'hybridation consiste en un mélange d'éléments hétérogènes. Il s'enclenche dans le roman durassien à partir d'un processus combinant le genre romanesque (texte), le genre dramatique (théâtre) et le genre cinématographique (film). Pour réussir l'hybridation textuelle, le roman s'est dévêtu d'un certain nombre de propriétés en son sein, pour laisser le théâtre partager son espace dans *India Song*. On a alors faire un recensement d'éléments distinctifs du genre théâtral identifiables dans le récit. Par ce procédé, Duras illustre ce que Bakhtine affirme sur la création romanesque à savoir qu'il demeure un genre ouvert par sa capacité à rester inachevé.

À l'entame de ce roman de Duras, l'exposition faite à la page 7 est un premier indice annonciateur du théâtre. Dans un texte théâtral, en effet, une exposition est un élément à la fois distinctif et important puisqu'elle situe le lecteur en lui communiquant des informations concernant les personnages, les lieux et le temps de la mise en scène. Elle annonce, en effet, des données nécessaires pour la compréhension de l'intrigue et de l'action. Cependant, elle n'est pas nécessaire dans le texte romanesque puisque toutes les informations qu'elle diffuse sont saisies dans le discours narratorial. Cet élément typique au texte théâtral prend une part importante dans le récit de Duras et sa présence en influence l'organisation. Cette exposition procure au texte une allure dépouillée puisque le narrateur se permet de faire l'économie de certaines informations déjà distillées dans l'exposition.

Outre l'exposition, un autre indicateur du théâtre reste la forte contenance en dialogue qui confère au texte un enchaînement rapide des événements. Le roman se compose en majeure partie de dialogue entre les quatre types de voix : voix 1, voix 2, voix 3 et voix 4. Ces voix commentent, à travers des échanges de paroles, des scènes qui se sont déjà déroulées. D'ailleurs, c'est dans l'ensemble des propos échangés par ces voix que se dessine l'élément fondamental du jeu des acteurs. L'action ne se saisit plus dans le pragmatisme romanesque qui se déclenche généralement à partir des propos du narrateur. La présence de ce dernier se fait de plus en plus

rare dans le texte, puisque la parole devient action dans ce roman durassien tout comme au théâtre où :« la parole [...] est action » (E. Duchâtel 1998, p. 8).

Cependant, il convient de noter que le type de théâtre dont il est question dans *India Song* n'est pas fait pour être représenté. Il est simplement destiné à être entendu, ou à être lu comme le corroborent les explications de Duras dans *La Vie matérielle* (1987, p. 14-15).

Faire du théâtre lu, pas joué. Le jeu enlève au texte, il ne lui apporte rien, c'est le contraire, il enlève de la présence au texte, de la profondeur, des muscles, du sang. [...] Je ne connais aucune parole théâtrale qui égale en puissance celle des officiants de n'importe quelle messe. Autour du Pape on parle et on chante un langage étrange, complètement prononcé, sans accent tonique, sans accent du tout, plat et qui n'a d'égal, ni au théâtre ni à l'opéra. Dans les récitatifs des Passions selon saint Jean et saint Mathieu et dans un certain travail de Stravinski Noces et la Symphonie des psaumes, nous trouvons ces champs sonores pour la première fois, prononcés jusqu'à la résonance du mot, le son qu'il a, jamais entendu dans la vie courante. Je ne crois qu'à ça.

Le théâtre, tel que voulu par Duras, refuse le jeu et privilégie l'aspect textuel. Ce refus trouve alors tout son sens dans le fait que le roman, genre que l'auteure veut mettre en avant, ne s'adapte pas facilement à la représentation scénique. Son mélange avec l'art dramatique favorise son dépouillement et son hybridité, lui permet d'acquérir de nouveaux attributs, de nouvelles formes ainsi qu'un aspect renouvelé. En d'autres termes, le théâtre devient facteur de déconstruction, un procédé subversif du roman chez Duras. Il ne vient donc pas pour s'imposer ni pour être joué.

De même, le roman participe à son tour à la déformation du texte dramatique. Il devient pour le genre théâtral un moyen de contourner ses règles de base. Cette manière d'exploiter les techniques théâtrales dans l'écriture romanesque durassienne confirme ce que M. Bakhtine (1978, p. 443) dit en général sur le genre romanesque : « Le roman parodie les autres genres (justement en tant que genre), il dénonce leurs formes et leurs langages conventionnels, élimine les uns, en intègre d'autres dans sa propre structure en les réinterprétant, en leur donnant une autre résonance ».

Un autre aspect du théâtre mis en exergue dans le roman de Duras reste l'exploitation du tragique avec l'omniprésence de la mort, l'expression du désarroi et du malheur de l'homme moderne. Cet aspect tragique se ressent dès l'entame de l'œuvre où est notifié que :

Les trois personnes sont comme atteintes d'une immobilité mortelle  
*India Song* a cessé  
Les voix baissent, s'accordent avec la mort du lieu (p. 17).

## « Hybridation textuelle : *India Song* pour une lecture dialogique du roman durassien »

\* \* \* \* \*

Dr Patricia AHIOUA-ATSÉ

\* \* \* \* \*

Le règne de la mort en permanence chez Duras et figure sous plusieurs formes dans le roman. Elle est reliée à tous les aspects de la vie des personnages et se lit partout comme ici où on l'appréhende dans le décor où évoluent les personnages : « La mort du lieu ». C'est précisément ce tragique lié au destin de l'homme moderne qui s'exprime dans l'œuvre de Marguerite Duras. Il se traduit par de multiples aspects et met en exergue le malheur des colons et le désarroi de l'être humain qui éclatent de façon saisissante dans le destin tragique réservé aux personnages.

Outre les indicateurs du genre théâtral, les traces des techniques cinématographiques sont également répertoriées dans l'hybridation d'*India Song*.

### 2.2. L'hybridation Roman / Cinéma dans *India Song*

Le cinéma appelé communément le septième art est aussi impliqué dans l'hybridation textuelle chez Duras autant que le théâtre. Il est le troisième genre signalé dans *India Song* (film). Marie Clerc (1993, p. 26) a raison de voir le cinéma comme « une source de renouvellement de l'art romanesque » chez Duras. Ce renouvellement cadre avec les idées de déconstruction qui préconise le renouveau pour ne pas tomber dans la monotonie. Ainsi, Duras se sert des méthodes reconnues comme appartenant au genre cinématographique pour transgresser les codes de l'écriture romanesque. Ce point se penche sur l'examen des indicateurs du cinéma (film) répertoriés dans le roman durassien.

Le premier élément marqueur du cinéma dans le roman de Duras est la mention des figurants dans l'inventaire des personnages fait dans l'exposition : « dix figurants et dix figurantes » (p. 7). Dans le monde cinématographique tout comme au théâtre, les figurants sont une catégorie d'acteurs qu'on exploite généralement pour rendre les scènes plus réalistes. Ils n'ont pas de rôle prépondérant parce qu'ils ne participent aucunement pas aux échanges de parole, aux dialogues et n'interviennent prioritairement pas dans l'histoire. Leur fonction principale est de meubler le décor comme nous pouvons le voir dans cet extrait :

Un domestique indien passe- va vers la réception. Il porte un plateau sur lequel il y a des coupes de champagne pleines.

Deux couples traversent, ils valsent. Lentement. Ils disparaissent (p. 59).

Dans cet exemple, les personnages, dont les actions sont minutieusement décrites par le narrateur, ne sont pas nommés dans la liste officielle des personnages citée au début de l'œuvre. Cependant, ils apparaissent sur la scène, posent des actes précis et « disparaissent ». On

comprend qu'ils sont puisés parmi les vingt figurants évoqués dans l'exposition et qu'ils meublent simplement les scènes du film.

En plus des figurants, l'existence des voix off est également indicatrice de techniques cinématographiques dans le roman. La voix off au cinéma est la voix d'un personnage qui se fait entendre sans qu'il ne soit vu à l'écran. L'importance de ce type de voix dans une production cinématographique réside dans le fait qu'elle guide ou informe le spectateur sur certains détails du film. *India Song* dispose de quatre voix off (voix1, voix2, voix3 et voix 4). Les véritables identités de ces voix ne sont pas dévoilées. Les indications données à leur endroit sont les genres auxquelles elles appartiennent : « Les voix 1 et 2 sont des voix de femmes. Ces voix sont jeunes » (p. 11) les voix 3 et 4 sont des voix d'hommes. Leur évocation en tant qu'acteurs fait basculer le récit dans un environnement de mise en scène, voire dans un univers filmique dans laquelle leur utilité sera de mise. Cette idée est mise en exergue dans cet extrait ci-dessous dans lequel le narrateur insiste sur la catégorie de personnes qui entrent en action dans le texte d'*India Song*:

Au piano, ralenti, un air d'entre les deux guerres, nommé *India Song*.  
Il est joué tout entier et occupe ainsi le temps- toujours long- qu'il faut au spectateur,  
au lecteur, pour sortir de l'endroit commun où il se trouve quand commence le  
spectacle, la lecture (p. 14).

Le terme « spectacle » renvoie à ceux qui regardent une production cinématographique quand « lecture » se réfère à ceux qui le lisent. L'énumération des deux termes donne la preuve que nous ne sommes pas en face d'un texte ordinaire, mais d'un roman-scénario et que chaque personne en présence du texte est désignée en fonction du registre dans lequel elle se situe : lecture ou spectacle.

Par ailleurs, le véritable lien entre le roman et le film dans *India Song* s'établit à partir de la présence du scénario. C'est un texte qui a la particularité de ne pas être simple, il est assez descriptif du film avec ses diverses articulations et ses détails. M. Borgomano (1985, p. 42) dit qu' : « il tient aussi déjà compte des caractéristiques spécifiques du signifiant proprement filmique : rythme, images, sons, mouvements cadrage, prise de vues ». C'est-à-dire que le scénario s'écrit en décrivant scène après scène les détails devant constituer le film auquel il est rapporté et qui doit être tourné. Pour des auteurs comme J-C. Carrière et P. Bonitzer (1990, p.12), les composantes majeures qui caractérisent l'écriture d'un scénario se répertorient dans des détails tels que : « des regards et des silences, avec des mouvements et des immobilités, avec un ensemble incroyablement complexe d'images et de sons ». Duras, en intégrant des

## « Hybridation textuelle : *India Song* pour une lecture dialogique du roman durassien »

\* \* \* \* \*

**Dr Patricia AHIOUA-ATSÉ**

\* \* \* \* \*

détails précis concernant les faits et gestes des personnages, laisse comparer le texte d'*India Song* à celui d'un scénario. Cet extrait en est une illustration conséquente :

La phrase a été dite d'une traite, comme lentement récitée  
La femme habillée de noir, qui est devant nous, est donc morte.  
La lumière est devenue fixe, sombre.  
Silence partout  
Près et loin  
Les voix sont douloureuses, leur mémoire détruite revient, mais leur douceur reste  
égale (p.17).

L'analyse des phrases telles que : « La phrase a été dite d'une traite, comme lentement récitée ; La lumière est devenue fixe, sombre ; Silence partout... » qui donnent des précisions visuelles et qui indiquent les moments de silence sont en réalité des descriptions utiles pour une mise en scène cinématographiques.

En outre, les indicateurs de silence s'annoncent eux-mêmes comme des indices filmiques dans le roman. En littérature, le silence peut être perçu comme absence de paroles prononcées ou de mots écrits dans une conversation. Cette absence de parole n'est pas à comprendre comme étant le silence de la nature à son état de repos. Il est certes un vide verbal dans la communication interpersonnelle, mais est interprétable. A. Rykner (1998, p. 27) dit que « quand un personnage se tait sur scène, cela s'entend ». Dans le cas d'une représentation filmique, le silence devient aussi important que la parole prononcée puisqu'il se remarque et s'entend aussi bien que la parole qui est dite. Dans le scénario filmique, le silence est aussi bien mentionné au côté des autres composantes de ce texte particulier. Il intègre soit le discours des personnages à travers le dialogue, soit le discours narrativisé et peut être transcrit, dans le code littéraire, par des signes graphiques comme des points de suspension, par la mention du terme « silence » ou par plusieurs autres expressions qui renvoient au silence. Voyons-le dans cet exemple :

Voix 2

- Oui (temps) Dix-sept ans... elle est enceinte, elle a dix-sept-ans...(Temps). Elle est chassée par sa mère, elle part (Temps). Elle demande une indication pour se perdre. Personne ne sait.

Voix 1 (temps)

- Oui  
Un jour, il y a dix ans qu'elle marche, un jour : Calcutta, devant elle.  
Elle reste.  
Silence (p. 25).

Ces indicateurs de silence matérialisés par des termes comme « temps. Silence » rendent compte du vide de conversations réelles. Ce qui devrait être respecté lors d'un éventuel tournage de film. En somme, les instructions filmiques évoquent en permanence la parenté du texte romanesque durassien avec le scénario. Elles sont marquées pour une adaptation facile et efficace du texte pendant le processus de mise en scène. Il en est de même pour ces descriptions dont la mise en exergues s'apparente à des images filmiques. On a alors une succession d'images présentées certes avec rapidité, mais précises. Voyons-le avec cet exemple tiré du roman :

Dans un mouvement inversé, rigoureusement symétrique, en une fois, la lumière remonte à l'intensité à laquelle le premier coup de feu l'avait faite se baisser.  
Cette lumière sera celle de la nuit.  
La nuit est venue.  
Le lieu est toujours vide, la scène.  
Seul mouvement : celui du ventilateur de cauchemar.  
Du temps passe sur le lieu vide (p. 29).

À première vue, on a un regroupement de phrases dont la mise en page et la disposition typographique rappellent celles d'un poème. Les constants retours à la ligne et la présentation des phrases sous forme de vers laissent croire que l'œuvre peut s'ouvrir à de multiples lectures. Mais au-delà de ce rappel, ces phrases ne sont que des descriptions pour préciser des arrêts d'images. Elles viennent renforcer l'insistance particulière que l'on doit faire sur certaines caractéristiques du décor. De plus, la typographie marque le passage d'une séquence filmique à une autre. Les phrases sont alors réduites à leur simple expression, dépouillées de tous les éléments qui contribuent à leur extension. Avec cette rhétorique, Duras se libère totalement de l'explicite du récit traditionnel. À la lumière de ce qui précède, il résulte que l'hybridation des formes et des genres artistiques est l'une des particularités énonciatives de l'œuvre.

### **3. Les enjeux littéraires de l'hybridation du roman chez Duras**

Le phénomène d'hybridation dans *India Song* rend ce roman de Duras à la fois intergénéérique et polyphonique.

#### **3. 1. India Song de Duras , un récit intergénéérique**

Le regroupement de plusieurs genres littéraires dans *India Song* de Duras lui procure une allure semblable à celles des romans de Dostoïevski qui ont conduit à l'élaboration du dialogisme. Les genres intercalaires que sont le théâtre et le film aident l'auteure à passer outre les limites génériques traditionnelles et à faire des romans hybrides. Pour Bakhtine (1970, p.

## « Hybridation textuelle : *India Song* pour une lecture dialogique du roman durassien »

\* \* \* \* \*

**Dr Patricia AHIOUA-ATSÉ**

\* \* \* \* \*

46) ce procédé permet de surmonter « la plus grande difficulté qu'éprouve un artiste : créer avec des matériaux inégaux et totalement étrangers les uns aux autres, une œuvre artistique unique et complète ». Le principe de la création d'une œuvre unique et complète s'apparente donc à un des objectifs majeurs de la déconstruction qui est de créer sans toutefois se fier aux règles déjà existantes.

Le genre littéraire, conçu depuis la période classique, rime avec la conformité et la tradition. Elle devait, d'après K. Canvat (1999, pp.39 - 40),

Servir à la reproduction de modèle reconnaissable par tous. Elle renvoie non seulement à des principes de classement et de sélection, mais aussi à des valeurs. Elle sert à quadriller la littérature, et à y imposer le rêve d'un univers parfaitement ordonné, où les espèces inconnues sont recensées et les « monstres » pourchassés. Reconnaissance des textes acceptables et exclusion des textes aberrants : telles sont les deux facettes réversibles de sa fonction de police.

Ce sont ces fonctions trop rigides du genre, décrites par K. Canvat qui ont subi des modifications avec l'hybridation du roman chez Duras. Ce processus n'admet plus aucune frontière hermétique entre les genres, mais conduit à une intergénéricité plus que visible. Duras démontre toute son insubordination à ces théories sensées « quadriller la littérature » et affiche sa détermination à affranchir l'art romanesque par le renouvellement de l'écriture. Elle le confie lors d'un entretien avec Xavière Gauthier : « Je n'ai pas de théorie du roman. Ça me fait rigoler, rien que l'idée » (M. Duras, X. Gauthier, 1974, p.36). Ce refus de théoriser son art lui confère une résonance, un écho aux travaux de Bakhtine. Tout comme le théoricien, Duras s'approprie une liberté déterminante dans l'évolution de la création romanesque. Elle donne ainsi la preuve que la poétique du roman n'est jamais achevée. Le genre peut à tout moment recevoir sur son espace d'autres propriétés qui ne se conduisent pas en parasites ni en intrus, mais en alliés pour parvenir à son hybridation voire à sa déconstruction. Ainsi, le roman s'ouvre à toute sorte de lecture et donne l'impression, du fait de la proximité établie entre les autres genres, que l'on ne lit pas uniquement un roman, mais qu'on est en présence d'un livre qui donne la possibilité aux amateurs de chaque art (roman, théâtre, cinéma) de trouver ce qui captive leur attention. L'acte de lecture devient alors un spectacle et un film.

### **3. 2. Le roman durassien, un récit polyphonique**

La perméabilité du genre romanesque facilite alors une interaction libre et ouverte avec tout autre discours. Le roman devient, par cette qualité, le lieu privilégié de la manifestation de la polyphonie étant donné qu'il offre une utilisation parfaite du langage. Il est capable de

regrouper en son sein plusieurs sortes de langages des différents groupes sociaux, politiques et religieux. C'est le prototype du « roman dialogique » ou encore « roman polyphonique », selon Bakhtine. Le terme polyphonique est un emprunt qu'il a fait du vocabulaire musical. Il désigne l'action de faire entendre la voix d'un ou plusieurs personnages à côté de la voix du narrateur, avec laquelle elle s'entremêle d'une manière particulière, mais sans phénomène de hiérarchisation. La polyphonie remet en cause, selon Ducrot (1984, p. 171) « l'unicité du sujet parlant ». L'exemple de ce type de roman est donné par Bakhtine, à travers l'étude des œuvres romanesques de Fiodor Dostoïevski. Par leur caractère dialogique, le roman peut mettre en scène la relation entre différents personnages disposant chacun d'une voix singulière. Le dialogisme favorise désormais la considération de chacun des éléments des énoncés dans l'acte de lecture. Ainsi, que le discours émane du narrateur ou qu'il découle d'un dialogue entre les personnages du roman, ils sont tous chargés d'énoncés imprévus. Les opinions de chaque interlocuteur sont prises en compte et le lecteur peut découvrir, à l'examen de ces discours, certaines informations n'appartenant pas réellement aux locuteurs, sujets du dialogue.

Dans *India Song*, les voix interagissent sans être dominées par celle du narrateur. On pourrait même conclure, à l'examen des informations données, que le narrateur décrit tout ce qui se passe sur la scène et autour de celle-ci. Cela se justifie par le fait que ses propos englobent à la fois les faits et gestes des autres personnages ainsi que tout ce qui concerne les voix. Par contre les voix commentent uniquement ce qu'elles voient. Il faut alors assembler les descriptions du narrateur et les commentaires des voix pour avoir une compréhension nette et totale du jeu des personnages-acteurs. C'est ce que nous constatons dans cet exemple :

Les « voix » sont ralenties au rythme des gestes de l'homme, elles reprennent dans une plainte comme chantée, les thèmes adjacents au récit central.

L'amant toujours près du corps endormi.

Le regarde.

Prend ses mains, les touche. Les regarde.

Les mains retombent, mortes.

Silence.

Voix 1

Elle n'a jamais guéri la jeune fille de S. Thala ?

Voix 2

Jamais.

Voix 1

Ils ne l'ont pas entendue crier ?

Voix 2

Non.

## « Hybridation textuelle : *India Song* pour une lecture dialogique du roman durassien »

\* \* \* \* \*

Dr Patricia AHIOUA-ATSÉ

\* \* \* \* \*

N'entendaient plus rien.  
Ne voyaient plus rien (p. 37).

Avec les voix qui regardent et commentent un récit, la linéarité de la prose du récit traditionnel cède la place à la polyphonie narrative chez Duras. Elle est caractérisée par l'entremêlement de plusieurs voix narratives dans le roman sans qu'aucune d'elle ne domine les autres. C'est une diversité de sources énonciatives repérables dans ce roman durassien.

### Conclusion

Dans la littérature, le dialogisme bakhtinien prône une révolution contre les délimitations génériques. Le phénomène de l'hybridation textuelle, qui découle du dialogisme, est un chemin menant au dénigrement du genre et à l'effacement des marques distinctives de ceux-ci. Dans *India Song* le théâtre et le cinéma concourent à cette déconstruction générique et scripturale du roman chez Duras. La présence de ces arts visuels aide à concevoir une hétérogénéité morphologique du texte romanesque. Les propriétés typiques au théâtre et au cinéma séparent le roman de sa conception ancienne et concourent au renouvellement de sa poétique. Ainsi, l'hybridité dans *India Song* démontre bien que le roman n'est pas un genre aux frontières closes, mais dispose des capacités pouvant permettre et faciliter sa rencontre avec les autres genres. Duras démontre, par cette entreprise, que son écriture romanesque s'insère dans la logique du système dialogique de Bakhtine. Celle-ci s'inscrit dans une dynamique de renoncement et s'épanouit plus dans la recherche de liberté.

### Références bibliographiques

- BAKHTINE Mikhail, 1970, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.
- BAKHTINE Mikhaïl Traduit du Russe par Rodel Andrée, 1970, Coll. « Tel », Paris, Edition Gallimard.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorique du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard.
- BARSKY Robert, 1997, *Introduction à la théorie littéraire*, Canada, Presse de l'Université du Québec.
- BORGOMANO Madeleine, 1985, *L'Écriture filmique de Marguerite Duras*, Paris, Albatros « Coll. Cinéma ».
- BRES Jacques, « Dialogisme » Publicationnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics. Mis en ligne le 19 décembre 2019. Dernière modification le 24 janvier 2023. Accès : <https://publicationnaire.huma-num.fr/notice/dialogisme>, (consulté le 20 / 12 / 2025, à 21h : 40).

*Horizons Littéraires*  
**Revue du Centre de Recherche sur la Critique Littéraire Africaine**  
**N° 9 – Décembre – 2025**  
\* \* \* \* \*

- CANVAT Karl, 1999, *Enseigner la littérature par les genres : Pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire*, Bruxelles, Edition de Boeck.
- CARRIERE Jean-Claude et BONITZER Pascal, 1990, *Exercice du scénario*, Paris, Fenis.
- DONEUX-DAUSSAINT Isabelle , « D'un dialogue à l'autre : De l'avant à l'après *Moderato cantabile* », *Cahiers Marguerite Duras*, [en ligne], 4 – 2024, mis en ligne le 26 mars 2025, URL : <http://www.pern-revues.fr/cahiersmargueriteduras/880>, (consulté le 15 décembre 2025).
- DUCROT Oswald, 1984, *Le Dire et le Dit*, Paris, Édition Minuit.
- DURAS Marguerite, 1973. *India Song*, Paris Gallimard
- DURAS Marguerite 1987, *La Vie matérielle*, Paris, Gallimard.
- DURAS Marguerite, 1966, *Le vice-consul* Paris, Gallimard
- DURAS Marguerite, RIVETTE Jacques et NARBONI Jean, 1969, « La destruction, la parole » in *Cahier du cinéma*, n°217.
- DUCHÂTEL Éric, 1998, *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*, Paris, A. Colin.
- ILANNE Marie Clerc, 1993, *Littérature et Cinéma*, Paris, Nathan.
- KRISTEVA Julia, 1969, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- RYKNER Arnaud, 1998, *Théâtre du nouveau roman- Sarraute, Pinget, Duras*, Mayenne, José Corti.
- WLADIMIR Krysinski « Sur quelques généalogies et formes de l'hybridité dans la littérature du XXe siècle ». *Le texte hybride*, édité par Dominique Budor et Walter Geerts, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, <https://doi.org/10.4000/books.psn.10058>, (consulté le 20 / 12 / 2025, à 10 h).