

Article

« Il était une voix... »

Sylvie Gagné

Études françaises, vol. 22, n° 3, 1986, p. 45-60.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036900ar>

DOI: 10.7202/036900ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Il était une voix...

SYLVIE GAGNÉ

Ma voix, tu dois l'entendre quand tu lis.
MARGUERITE DURAS

Une voix comme celle de Marguerite Duras n'est pas facile à oublier. Que ce soit par la «faute» des médias, de ses films, de certains entretiens ou de documents audiovisuels¹, une fois entendue, elle accompagne toute lecture de son œuvre. Irait-on jusqu'à parler de sur-représentation à cause de la présence de sa voix dans la plupart de ses films, voire de sa présence même sur l'écran du *Camion*? Ce serait presque une autre histoire. Alléguons pour l'instant que son cas n'est peut-être pas unique et que d'autres écrivains ont ainsi fait effraction dans leur œuvre.

Mais ce qui nous intéresse d'abord chez Duras, c'est la voix comme source d'écriture : l'écrivain est traversé par des voix, et ses textes, son théâtre, ses films le sont également à divers niveaux. On peut se demander si, à chacune des sorties qu'elle impose à son écriture vers d'autres formes d'expression, on en revient avec un manque ou un supplément dans l'univers vocal et sonore.

Loin de nous l'idée d'ignorer ici l'espace du regard. Trop d'articles importants (celui de Lacan, pour ne citer que lui) ont interrogé l'œuvre sous cet angle pour que nous le négligions. Mais une recherche qui chercherait à articuler regard et voix chez Duras nous renverrait surtout l'écho d'une persistance de la voix et de l'écoute tant com-

1. Citons, entre autres, le film vidéo *Duras filme*, les entretiens filmés de l'édition vidéographique critique des films de Duras réalisés par le ministère des Affaires extérieures en France et l'émission d'*Apostrophes* diffusée en 1984.

me fondements du processus d'écriture que comme composantes permanentes de l'univers narratif, thématique et stylistique résistant à la traversée des médias. La voix (appartenant à un ensemble plus vaste incluant tout ce qui est sonore, la musique, entre autres) était déjà sous-jacente dès les premières «périodes» de l'écriture durassienne; le contact avec d'autres modes d'expression (théâtre et cinéma principalement) l'aurait exacerbée.

Nous insisterons ici surtout sur l'influence réciproque entre écriture et cinéma. On imagine sans peine que le cinéma a influencé le style de Duras, sa phrase, par l'importance accordée au dialogue, et que son écriture a envahi à son tour la scène et l'écran. Sans chercher à opérer une «séparation de biens», nous essaierons simplement d'entrevoir, à partir de quelques grands carrefours de l'œuvre, certaines des caractéristiques d'écriture perceptibles à l'entrée et à la sortie du cinéma, pour évaluer l'état des lieux après la marée.

Nous suivrons bien sûr les textes mais nous porterons aussi une attention particulière à la voix de Duras, en côtoyant la «continuité souterraine» assurée au fil du parcours par de multiples entretiens. Nous ne sommes pas tenue par les «propos et confidences» de l'auteur, mais nous sommes tentée de considérer (influence des médias?) les remarques et interviews qui doublent les textes comme un prolongement de l'œuvre. Plusieurs ont déjà remarqué que Duras parle comme elle écrit et *le Camion* viendra avec la «noblesse de la banalité» le confirmer.

AU BORD DES VOIX

À ses débuts, Duras conçoit un univers romanesque plutôt traditionnel et apparemment porteur des traces d'une influence du roman américain. Avec *les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953) pourtant, les conversations rythment déjà sensiblement le récit et un certain glissement s'opère entre l'événement (l'histoire principale) et l'arrière-plan (une histoire secondaire qui agit comme catalyseur).

C'est avec *le Square* (1955) que l'on note le passage vers des livres de composition plus abstraite coïncidant, selon certains, avec l'avènement du Nouveau Roman². Avec ce récit, Duras inaugure une recherche sur le langage qu'elle ne cessera d'approfondir. Le dialogue qui compose presque entièrement ce roman nous met essentiellement en présence des voix de deux personnages anonymes :

Deux voix presque abstraites dans un lieu presque abstrait. C'est cela qui nous atteint d'abord, cette sorte d'abstraction : comme si ces deux êtres qui lient conversation dans un square [...] n'avaient plus d'autre réalité que leur seule voix et épuisaient

2. On peut être d'accord ou pas avec ce rapprochement qui mériterait par ailleurs d'être précisé; contentons-nous ici de dire que s'il y a un lien entre Duras et «l'école du regard», il existe également selon nous chez Duras une «école de la voix».

dans cette conversation fortuite ce qui reste de chance et de vérité, ou plus simplement de parole, à un homme vivant³.

Le dialogue loge cette rencontre. Le ton et le mouvement en font un cérémonial éloigné de tout réalisme. L'excès des formules de politesse marque la délicatesse mais vient aussi rompre l'étrangeté de leurs propos. Leur échange est à la fois si précieux et si fragile, qu'ils doivent constamment s'assurer du maintien du contact avec l'autre. Bref, c'est un dialogue entre le silence (qui les ramènerait à leur peu d'existence) et le cri (qui les briserait irrémédiablement).

Le Square fera l'objet d'une «adaptation» de la part de Duras, d'un transfert du mode d'expression. En 1957, elle fait un premier pas vers le dialogue de la dramaturgie. Elle considère alors le théâtre comme «la forme littéraire la plus ardue» : «[...] le roman était plein de bavardages accessoires. J'ai coupé les 'déchets' et je crois maintenant que la pièce est meilleure que le roman. Au théâtre, l'essentiel seul se supporte⁴».

Nous ne passerons pas ici en revue l'ensemble de l'œuvre théâtrale de Duras qui compte plus d'une quinzaine de titres de pièces et d'adaptations⁵. Signalons toutefois qu'elle y poursuivra ses recherches sur le langage et qu'elle intégrera une certaine conception de la voix développée dans le cadre de son travail cinématographique, en particulier dans *l'Éden Cinéma* (1977) où elle remanie *Un barrage contre le Pacifique* (1950) pour sortir du récit classique et psychologique. Dans cette version théâtrale, elle exploitera un certain lyrisme et des voix interchangeables (mère-fille) : «C'est la seule façon de mettre en scène la parole, cette mise en off du théâtre, cet élargissement de la voix. Le personnage de la mère acquiert ainsi une universalité matricielle⁶».

Plus tard, malgré ses nombreuses incursions dans les domaines du théâtre et du cinéma, Duras n'en pensera pas moins qu'elle préfère la proximité du livre qui s'éloigne de l'auteur dès qu'il est joué, mis en scène ou filmé.

SIGNES ET MUSICALISATION

Revenons donc au livre. On tourne en quelque sorte une page avec *Moderato cantabile* (1958) qui témoigne d'une rupture dans la démarche créatrice. La structure de ce récit épouse la forme musicale de la sonatine de Diabelli jouée au cours de la leçon de piano qui ou-

3. Maurice Blanchot, «La douleur du dialogue», *le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, «Idées», n° 246, p. 224.

4. Duras, *l'Express*, 8 mai 1958, p. 22.

5. Voir Gilles Costaz, «Théâtre : La plainte-chant des amants», *l'Arc*, n° 98, 1985, p. 58-67. Cet auteur croit que l'expérience d'adaptation de *la Bête dans la jungle* (d'après H. James) aurait révélé à Duras la «forme incantatoire» (p. 61).

6. Duras, *Cinématographe*, n° 32, novembre 1977, p. 25.

vre le livre. Le titre du roman comporte deux thèmes contrastants qui vont se déplier graduellement : *Moderato* (routine de la vie quotidienne du personnage d'Anne Desbaresdes) et *cantabile* (liberté et passion) : «Il se compose, on le sait, de huit chapitres et est coupé en deux par les deux leçons de musique qui ont lieu au premier et au cinquième chapitres. Serait-ce par hasard que la mesure de la sonatine de Diabelli est à quatre temps, de sorte qu'on obtient deux fois quatre temps⁷». La musique du contenu se propage à la forme et le récit s'élabore à partir d'un cri, trace sonore d'un événement d'arrière-plan (crime passionnel) qui se répercutera sur l'histoire principale (rencontre d'Anne et de Chauvin).

Un narrateur décrit les signes sans les expliquer, évoquant les gestes, les couleurs, les bruits de la mer, l'odeur des magnolias. Duras s'exprimera elle-même sur cette manière de décrire :

Dépeindre un caractère en son entier, comme faisait Balzac, est révolu. J'estime que la description d'un *signe*, d'une partie seulement d'un être humain, ou d'une situation, ou d'un événement (et il y a là un profond rapport de ressemblance avec la peinture abstraite) est beaucoup plus frappante qu'une description complète. Par exemple dans *le Vice-Consul*, pour décrire Calcutta, je me suis servie de signes très précis : le palmier, le laurier rose, la lèpre. Je n'ai pas du tout décrit Calcutta minutieusement, j'ai prélevé certains signes ou objets (quatre ou cinq) et ils m'ont révélé la ville [...] j'appelle cette méthode qu'est la mienne description par touches de couleurs⁸.

Ce qu'elle développera dans *le Vice-Consul* (1965) est déjà à l'œuvre dans *Moderato*. À ces deux techniques d'écriture (signes et musicalisation), s'ajoute à nouveau l'interférence de deux histoires qui se jouent surtout dans les dialogues entre deux voix, celle d'Anne, «mince, presque enfantine», et celle de Chauvin, «posée, sans timbre, une voix de sourd» (*MC*, 111). Leurs propos paraissent ambigus du fait de la superposition des registres ; l'explication qu'ils cherchent de l'histoire des amants du café et du crime passionnel et la progression de leur propre relation élaborée à partir de cette première histoire vont se confondre dans une communauté de sensation.

Que Duras ne procède que par descriptions partielles, qu'elle ne rende compte d'un événement qu'indirectement, qu'elle associe des expériences dont le dénominateur commun n'est que sensation et que

7. F.F.J. Drijckoning, «Les cris dans *Moderato Cantabile*», *Het Franseboek*, n° 2, avril 1970, p. 139-140. D'autres études abondent en ce sens : John W. Kneller, «Electric Empathies and Musical Affinities», *Yale French Studies*, n° 27, Spring-Summer 1961, p. 114-120. Cet auteur retrouve des applications littéraires de la forme de la sonate chez Thomas Mann et Proust. Il analyse certains chapitres de *Moderato cantabile* en établissant un rapprochement entre la présence de thèmes contrastants et la structure du premier mouvement de la sonatine.

8. Duras, *The French Review*, XLIV :4, mars 1971, p. 655.

l'on puisse approcher son écriture par analogie visuelle (peinture) et/ou sonore (musique) n'est pas sans répercussion sur la suite

Après la publication de *Moderato*, Duras fera souvent allusion à la musique comme voie d'écriture, parlant elle-même de la tentative de réalisation non seulement d'une structure, mais aussi d'une «syntaxe musicale»

Dans *le Vice-Consul*, j'ai cherché une syntaxe musicale. Par la répétition, j'ai voulu rendre le thème de la faim, en dehors de tout esprit de charité [] j'ai voulu le rendre musicalement [] L'histoire de la mendicante n'est pas une histoire qui croise celle du vice-consul. C'est un terrain musical sur lequel il arrive. La faim par elle-même était une tentation qu'il fallait rejeter⁹

À partir de *Moderato*, elle approfondit aussi le travail entrepris au théâtre avec *le Square*, celui de «désencombrer la littérature du bavardage romanesque». Ce qui l'intéresse dans une situation, «c'est son ombre ou celle qu'elle projette sur les êtres alentour». Ses romans se présentent comme des «négatifs¹⁰».

C'est un travail de développement qui est demandé au lecteur, développement de cette esthétique de la brièveté, du peut-être, du presque.

LA VOIX DE L'IMAGE

Duras ne participera pas à l'adaptation cinématographique d'*Un barrage contre le Pacifique* réalisée par René Clément en 1957. Mais c'est un *premier contact* de l'œuvre avec le cinéma dont elle se dit alors relativement satisfaite malgré quelques divergences¹¹. Elle insiste toutefois pour dire «qu'il ne faut pas chercher de correspondance entre deux arts aussi différents. Il y a la littérature, et puis il y a le cinéma, et une étanchéité entre les deux. L'important est que l'œuvre soit réussie, non qu'elle soit fidèle¹²».

Elle semble malgré tout être intéressée par la transposition de ses romans à l'écran. Contrairement aux adaptateurs, elle pourrait se permettre une réécriture et prendre quelque distance par rapport au livre. La fidélité dans le ton, elle saurait la préserver sans fausse note.

C'est alors qu'elle se met à travailler à un roman écrit directement pour le cinéma, c'est une expérience nouvelle. «je n'avais jamais encore pensé 'visuellement'». Il s'agit d'*Hiroshima mon amour*

9 Duras, *Syntheses*, n°s 254-255, août septembre 1967, p. 45

10 Duras, *les Nouvelles littéraires*, 18 juin 1959, p. 4

11 On sait qu'elle durcira plus tard son point de vue, avouant ne pas s'être reconnue dans les films faits par les autres (*le Monde*, 7 mars 1967). Elle ira même jusqu'à considérer *Un barrage* comme ayant été «trahi de façon irrémédiable» (Duras, *l'Eden Cinema*, Paris, Mercure de France, 1977, p. 149)

12 Duras, *l'Express*, 8 mai 1958, p. 22

Une première parenthèse s'ouvre ici. Cette nouveauté de la pensée visuelle peut suggérer que la démarche créatrice est plus souvent, chez Duras, d'ordre «auditif». En effet, lorsqu'elle parle du surgissement de son écriture, elle parle d'écoute :

L'extérieur n'est pas du tout présent quand on écrit. On entre quelque part et ça se ferme. À l'intérieur, c'est une surveillance extrême pour que rien n'échappe, il s'agit simplement de noter les accidents, un déplacement, une voix. Ce sont des voix publiques, des voix qui ne s'adressent pas, qui ne font que traverser la personne et que le livre capte¹³.

L'écriture tiendrait du ravissement d'une voix. Elle serait un lieu sonore à partir duquel s'élabore le lieu du livre qui se peuple ensuite. L'écrivain est une «chambre d'écho». Une histoire lui parvient, se transforme au cours de la traversée. Il y a d'abord le «son que ça rend quand ça passe» par lui, puis le «son quand ça passe sur la scène¹⁴».

Duras se dit «visuelle intérieurement¹⁵». Le lieu physique du livre se loge en elle à partir d'un fait divers, d'un nom, de mots saisis au vol. C'est souvent par le son que se construit l'arrière-plan des récits. Être «visuelle intérieurement», c'est avoir la vision propre au souvenir ou au fantasme ; dans l'un et l'autre cas, l'audition ne cède pas sa place comme élément déclencheur.

Mais venons-en à ce *second contact* (direct, cette fois) de l'écriture durassienne avec le cinéma en 1958. À la demande d'Alain Resnais, elle accepte d'écrire un scénario pour «un film où les personnages ne participeraient pas directement à l'action tragique, mais soit s'en souviendraient, soit l'éprouveraient pratiquement¹⁶». On retrouve la démarche de *Moderato*, ce jeu entre une histoire présente et une autre qui se déroule ailleurs ou dans le passé. Ce décalage construira *India Song* et se radicalisera pour offrir une histoire visuelle (même deux, si l'on considère *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*) et une ou plutôt des histoires sonores (histoire des voix, histoire de la mendicante, histoire des Indes, etc.).

Hiroshima mon amour et *Moderato cantabile* vont se ressembler en tant qu'univers où les événements se renversent sur la scène de la mémoire, faisant glisser le passé sur le présent et permettant aux personnages de se réincarner dans le dialogue.

13 Duras, *Tel Quel*, n° 58, été 1974, p. 98

14 Duras et X. Gauthier, *les Parleuses*, Paris, Minuit, 1974, p. 217-218 C'est comme un même air rendu différemment selon les instruments. Duras dira plus tard de *l'Amant* : «Tout ce qu'il y a dans *l'Amant*, vous le saviez déjà. Mais, tout à coup, la lumière est différente. Le son. Le son de l'écrit aussi. Il est très éloigné de celui des autres livres. Il prend la distance incalculable de la simplicité» (Duras, *le Marin*, 28 septembre 1984, p. 28)

15 Duras, *la Revue de Paris*, novembre 1961, p. 131

16 Alain Resnais, *Cinéma 59*, n° 38, juillet 1959, p. 8

Resnais veut obtenir des «images inconfortables». Il demande à Duras de

faire une histoire dans le ton du récitatif où le passé ne serait pas exprimé par de véritables flash-backs mais se trouverait pratiquement présent tout au long de l'histoire. Le film se trouve ainsi rejoindre ma préoccupation de «faire opéra» : je suis parti du récitatif et j'espère un jour aboutir à quelque chose de plus purement lyrique, voire au chant¹⁷.

Il rejoindra son objectif par le biais des thèmes musicaux du film et par l'attention accordée à la rédaction parallèle du script.

Duras rédige un synopsis. Elle retravaillera la première partie du film à partir des images tournées au Japon par Resnais (les photos après le bombardement, le musée, etc.). Mais elle écrit tout le reste avant le tournage, comme si elle commentait les images d'un film fait¹⁸, et Resnais se rend au Japon avec le dialogue, la description de l'image et la voix de Duras disant le dialogue sur bandes magnétiques¹⁹.

On a beaucoup insisté sur l'importance de la musique dans ce film que Resnais compare à «la forme sonore du quatuor : thèmes, variations à partir du premier mouvement, d'où les répétitions, les retours [...]. Le dernier mouvement notamment est un mouvement lent, déconcertant. Il y a là un decrescendo. Cela donne au film une construction en triangle, en entonnoir...²⁰». Le texte de Duras sera, pour sa part, autant mis en musique qu'en images.

Alors qu'elle parlait auparavant d'étanchéité, elle perçoit maintenant une équivalence : «Le langage, au cinéma, est à égalité avec l'image. La valeur souveraine de la parole, c'est au théâtre qu'elle éclate²¹.» Son travail d'écrivain reste très présent par la place prépondérante de la parole dans le film, par cette résistance du texte qui ne cède pas devant l'image.

Le film présente d'abord des corps informes et anonymes précédés du développement du champignon atomique. Lentement s'élèvent de l'étreinte, les voix récitatives d'un homme et d'une femme, laissant entendre une litanie. Voix «mate et calme, récitative» de l'homme : «Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien.» Puis, «voix de femme, très voi-

17 *Ibid*, p 9 Le passé ne sera donc pas représenté selon la technique traditionnelle du flashback, mais il sera évoqué en traces à la fois fugitives et fulgurantes à travers un monologue lyrique mémoratif en voix off

18 Duras, *Hiroshima mon amour*, Paris, Gallimard, 1960, rééd «Folio», n° 9, p 125 Le «commentaire durassien» gardera les traces de la discipline acquise au cinéma «d'accompagner une image sans la résumer, de suivre un mouvement visible sans le fixer, de dire sans dénommer» (Jean Duvignaud, *Cahiers Renaud-Barrault*, décembre 1965, p 21)

19 Duras, *Cinématographe*, n° 13, juin 1975, p 23

20 Resnais, *Cinéma 59*, n° 38, juillet 1959, p 10-11

21 Duras, *les Nouvelles littéraires*, n° 21, février 1963, p 11

lée, mate également, une voix de lecture récitative, sans ponctuation» «J'ai tout vu Tout» (HMA, 22) Ces voix resteront «off» pendant presque toute la première partie avec ce ton récitatif, déclamatoire et lyrique

Comme le film s'ouvre sur la conversation des deux personnages qui parlent d'Hiroshima, Duras précise que ce premier propos est un «propos d'opéra» Leur conversation prendra un sens allégorique «Un halo particulier y auréole chaque geste, chaque parole, d'un sens supplémentaire à leur sens littéral» (HMA, 11) En effet, l'histoire particulière de la rencontre de ces deux personnages si éloignés (elle est Française et lui Japonais) a lieu à Hiroshima, ville ouverte comme une blessure sur les «données universelles de l'érotisme, de l'amour, et du malheur» (HMA, 11)

Leur propre histoire se mêlera à celle de la catastrophe, l'une et l'autre devenant parfois indiscernables comme dans *Moderato* Mais Hiroshima restera la toile de fond inoubliable, tout comme les Indes et l'histoire de la mendicante resteront inoubliables autour de l'histoire du *Vice-Consul* et d'*India Song* Les deux histoires ne seront pas comparées mais ouvertes l'une sur l'autre

Le dessein du film sera d'en «finir avec la description de l'horreur par l'horreur», la connaissance de l'horreur d'Hiroshima ne pouvant être qu'illusoire «Impossible de parler d'Hiroshima Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler d'Hiroshima» (HMA, 11)

Il ne s'agira donc pas de décrire l'horreur par la vision mais par la sensation La jeune femme n'a pas vu Hiroshima, mais elle peut en avoir éprouvé la douleur Nous songeons ici à cette formule du peintre Francis Bacon «J'ai voulu peindre le cri plutôt que l'horreur²²», phrase qui pourrait figurer en exergue de toute l'œuvre de Duras et qui, par une référence visuelle, nous ramène au sonore

Ouvrons une «seconde parenthèse sur ce rapprochement visuel/sonore Duras a déjà elle-même comparé ses méthodes de description à celles de la peinture abstraite Elle ne cherche pas à illustrer, mais plutôt à suggérer la sensation Dans un entretien accordé à Duras, Francis Bacon tente de préciser sa méthode de travail, insistant sur ce qu'il appelle «l'accident» «[] la tache à partir de laquelle va partir le tableau La tache c'est l'accident Mais si on s'en tient à l'accident, si on croit qu'on comprend l'accident, on va faire encore de l'illustration, car la tache ressemble toujours à quelque chose On ne peut pas comprendre l'accident²³»

22 Cite par Gilles Deleuze, *Francis Bacon Logique de la sensation*, t 1, Ed de la différence, «Littératures», 1981, p 29

23 Francis Bacon, *la Quinzaine littéraire*, 1971 (repris dans Duras, *Outside*, Paris, Albin Michel 1981, p 265)

Il avoue se détourner des écrivains qui «écrivent des choses qui sont des histoires sensationnelles, seulement ça». Les scènes extraordinaires ne l'intéressent pas ; pour lui, l'accident ne peut être défini : «On ne peut que parler 'autour'²⁴». Ces propos se rapprochent de la démarche de Duras qui, cherchant un thème sur Hiroshima, trouve l'impossibilité de parler sur l'horreur d'Hiroshima, de s'en approcher de face, d'en rendre compte par une figuration sensationnaliste²⁵.

Elle tentera d'y accéder par le biais d'une autre histoire, d'une histoire particulière²⁶. Notons que chez Duras l'approche de l'irreprésentable se fait souvent par voie sonore (voix, bruits, cris, chants, etc.). Les seuls repères sont des appuis sonores pour imaginer par exemple le crime passionnel de *Moderato*, la détresse du vice-consul, l'ampleur de la faim et de la misère indiennes.

À propos de cette tentative d'élimination du sensationnel au cœur de la démarche de Bacon, Deleuze affirme que «l'horreur est multipliée parce qu'elle est conclue du cri, et non l'inverse [...]. À la violence du représenté (le sensationnel, le cliché), s'oppose la violence de la sensation²⁷». Dans un monde d'images où la violence du représenté mine quotidiennement la capacité de sensation du récepteur, cette approche que l'on peut prêter à Duras mérite une attention particulière.

Ajoutons encore un dernier mot sur *Hiroshima*. La fin du film laisse entendre que, pour la jeune femme, les histoires de Nevers et d'Hiroshima (où se rencontrent l'individuel et le collectif) survivent à l'oubli en devenant presque des légendes, puis des chansons comme c'est le cas pour l'histoire de la mendicante dont on n'entend plus que le chant dans *India Song*. On rejoindrait ainsi une sorte de tradition orale.

Suite à cette traversée, Duras qualifiera *Moderato* de roman «silencieux» et envisagera son projet d'écriture à l'image de l'audace lyrique de *Hiroshima*²⁸.

24 *Ibid*, p 268

25 Rappelons que dans *Hiroshima*, la jeune femme revit avec son amant japonais une histoire d'amour qui s'est passée à Nevers au cours de la guerre (c'est le Hiroshima d'hier et d'aujourd'hui qui vient fusionner avec Nevers) Lorsque, au cours de cette rencontre, elle en arrive à évoquer la mort du soldat allemand qu'elle aimait, le silence s'impose «Donner un signe extérieur de sa douleur serait dégrader cette douleur [] La douleur a son obscénité » Il faut attendre qu'elle prenne une «forme reconnaissable et décente» (*HMA*, 133)

26 Duras dira plus tard des *Aurelia Steiner* «De même que je ne peux pas aborder les choses en général directement, mais c'est en allant au plus particulier des choses que j'atteins les autres choses Je suis allée au plus particulier des Juifs en parlant d'elle, de cette enfant que j'adore, qui est Aurelia» (*Marguerite Duras à Montréal*, p 74)

27 Gilles Deleuze, *Francis Bacon Logique de la sensation*, p 29

28 Duras, *l'Express*, 30 juin, 1960, p 30

VOIR ET ENTENDRE DEHORS

Après les films des autres et sa remarquable participation à *Hiroshima mon amour* (ainsi qu'à quelques autres scénarios), une troisième étape s'inscrit dans la traversée de/par l'écriture durassienne. En 1966, elle inaugure sa propre carrière cinématographique avec *la Musica* (en collaboration avec Paul Seban) : «Je veux faire un film théâtral. Du théâtre cinématographique si vous préférez [...]. Un film parlant. On n'ose pas faire de films parlants. Des paroles simples. Mais qu'on ne dit jamais deux fois de suite de la même façon²⁹.»

Au théâtre, *la Musica* était essentiellement un dialogue. Duras fera le film autour. Il n'y aura pas de flashback sur la vie de ce couple dont c'est la dernière rencontre avant le divorce. Comme dans *Hiroshima*, ce qui importe, c'est la perception et les effets actuels de leur passé.

Si elle veut maintenant faire un film, c'est pour voir : «Quand j'écris un livre, je ne vois pas de visage. Je ne vois personne [...]. J'ai envie de sortir du livre. J'ai envie de le voir³⁰.» Toutefois, cette tentative de voir et de montrer ne remplace pas «le rapport solitaire du lecteur au livre» : «Dans un film, quel est le visage défini d'Albertine qui aura la magie du visage indéfini de l'Albertine dans l'œuvre de Proust ? Il n'y a aucune nécessité à passer de l'indéfini au défini³¹.» Selon Duras, il n'y a pas cette nécessité, du moins en ce qui concerne une grande partie du cinéma actuel. Mais il y aura peut-être un jour moyen de «montrer une femme plurielle et une à la fois qui procédera de toutes les Albertine» ; le cinéma sera alors «l'équivalent d'un art adulte comme l'est la peinture³²».

Mais cette pluralité à laquelle répond la peinture n'est-elle pas déjà à l'œuvre lorsque Duras joue dans *India Song* des multiples visages possibles d'Anne-Marie Stretter (la figuration de Delphine Seyrig, la voix, la photographie de femme de Boubat, etc.) ? N'est-ce pas vers cette pluralité qu'elle nous mène avec l'expansion mythique de la mendicante non représentée autrement que par sa voix ? Duras dira du «*off*» que c'est «encore le lieu de l'écrit³³». Elle accorde toujours à l'écriture la magie et la difficulté de l'indéfini.

29 Duras, *Arts et Loisirs*, n° 26, janvier-1^{er} février 1966, p. 6

30 Duras, *Cinema 72*, n° 165, avril 1972, p. 51

31 Duras, *le Monde*, 7 mars 1967. Même plus tard, Duras retrouvera ce malaise au cœur de sa propre entreprise cinématographique «certains soirs de tournage, j'avais l'impression d'avoir perdu mon texte. J'étais désespérée. Sa virtualité indéfinie était détruite, il était sorti de son état d'écrit, pour rejoindre une sorte de profération définitive» (M. Duras, *le Monde*, 16 juin 1977, p. 21)

32 Duras, *le Monde*, 7 mars 1967

33 Duras, *le Monde*, 16 juin 1977, p. 21

Avec son deuxième film, *Détruire, dit-elle* (1969), on fait désormais face à la difficulté de cerner ces textes «hybrides» que deviennent les écrits de Duras. Ainsi, avant d'être un film, *Détruire* devait se présenter comme «un livre qui pouvait être à la fois lu, soit joué, soit filmé [...] soit jeté³⁴». On reçoit d'emblée un texte ouvert à toutes les possibilités d'expression. Il s'agit bien d'une rupture avec les livres antérieurs (à ce propos, Duras évoque l'impact de Mai'68). Écrit comme un script avec maintes indications scéniques, le texte semble déjà très près du cinéma (il dérive d'un scénario intitulé *la Chaise longue*). Mais lorsqu'elle le tourne, Duras réduit tout l'aspect gestuel et met l'accent sur les conversations au point d'en faire le sujet du film. On demeure à proximité du «littéraire».

N'est-ce pas par cette ambivalence qu'elle va tenter de maintenir cette zone indéfinie qu'elle reprochait au cinéma de fixer? Elle dit d'ailleurs que par rapport aux autres expériences cinématographiques, «*Détruire* me coupe de tout ce que j'ai écrit pour le cinéma³⁵». Mais ce qui s'entend toujours dans le livre, le film et la démarche créatrice, c'est la musique :

Il n'était pas achevé — et je ne pouvais plus continuer — quand j'ai écouté *l'Art de la fugue* et senti que la musique allait le finir à ma place. La musique en effet finit le livre — comme le film — et ce qui est dit à ce moment-là se rapporte à elle uniquement. C'est elle qui a décidé de la métrique du film et la phrase de vingt-quatre notes du dernier mouvement de *l'Art de la fugue* a été chronométrée. Ainsi les silences correspondent, soit à la durée de la phrase, soit aux multiples de celle-ci : ils sont de quatre secondes et demie, ou de neuf secondes, ou de dix-huit secondes, etc. Je n'ai jamais cessé «d'entendre» cette musique tout au long du film...³⁶

Structure de *Moderato*, objectif de Resnais dans *Hiroshima* et syntaxe du *Vice-Consul*, la musique relance l'écriture et le tournage de *Détruire*. Quant à la voix, Duras définit le ton des personnages comme «social» : «Ils parlent fort. Le ton confidentiel est exclu, complètement» (*les Parleuses*, 69). Ce sera la voix publique, le cri du vice-consul dans *India Song*.

L'IMAGE DE LA VOIX

India Song avait été écrit en 1972 pour le National Theatre de Londres. Duras publie le «texte, théâtre, film» en 1973 et le tourne à l'été 1974. Entre le livre et le film, c'est le passage du dedans au dehors. Le livre est une «entrée dans la nuit»; on le donne à voir, on le «divulgue» : «ce n'est plus assez, le livre. C'est comme si cela ne ces-

34. Duras, *Cahiers du Cinéma*, n° 217, novembre 1969, p. 45.

35. *Ibid.*, p. 57.

36. Duras, *le Monde*, 17 décembre 1969, p. 23.

sait pas. Cela cesse seulement avec vraiment le film, avec l'image. On peut parler d'une [...] banalisation du livre. D'un stade moins confidentiel³⁷ »

Duras maintient toujours ce souci d'égalité entre texte et cinéma. Mais on pressent une montée de l'univers sonore : « *India Song* se bâtit, d'abord par le son, et puis par la lumière³⁸ ». C'est ainsi que la réception à l'ambassade se présente comme une « masse sonore qui tourne autour d'images à peine variables, sortes de supports fixes qui ancrent cette masse sonore dans des lieux fixes, l'empêchent de dériver vers l'illustration³⁹ ».

L'univers sonore, c'est bien sûr la musique qui arrive régulièrement, impitoyablement, indépendamment de l'événement ou de tout souci d'agrément. Des bruits nous parviennent également (les oiseaux, les chiens, la mer, etc.) et les conversations s'orchestrent en une polyphonie de voix dont Duras fournit la typologie.

Les voix 1 et 2 sont des voix de femmes, des voix de mémoire. Les voix 3 et 4 sont respectivement une voix d'homme (D. Mascolo) et une voix de femme (Duras). Ce sont des voix d'auteurs, les moteurs de l'histoire⁴⁰. Ces voix sont à l'intérieur et parlent de l'histoire au passé. Une autre voix circule à l'extérieur, sur les façades, c'est celle de Viviane Forrester qui commente également au passé⁴¹. Puis il y a les voix des acteurs dans les conversations privilégiées au cours de la réception et les voix des invités (enfouies) qui s'expriment au présent.

La voix de la mendicante (dont l'existence exclusivement sonore lui confère une dimension mythique) énonce une langue étrangère et parmi les autres voix, on remarque certains accents (anglais, allemand). Duras multiplie les notes concernant toutes ces voix, leurs caractéristiques, le ton, la diction. Elle propose même une justification de ces divers niveaux de voix en termes de prise de conscience : « On ne réagit jamais à un événement de sa vie avec une seule conjugaison. L'événement se situe à la fois dans votre passé, dans votre avenir, et dans

37 Duras, dans Nicole Lise Bernheim, *Marguerite Duras tourne un film*, Paris, Éd. Albatros, 1974, p. 100-102.

38 Duras, *le Monde*, 5 juin 1975, p. 20.

39 *Ibid.*, p. 17.

40 Duras a personnalisé davantage cette typologie. Sur ces voix 3 et 4, par exemple, elle ajoutera : « à un niveau très personnel, je parle dans le film. C'est ma propre voix. À la fin, je parle à l'homme avec lequel j'ai vécu dans la 'vraie vie' et qui est le père de mon fils. Nous recommençons à nouveau notre histoire à zéro. C'est un niveau de l'histoire » (Duras, *Film Comment*, XI, 6, novembre-décembre 1975, p. 53). La traduction est de nous.

41 « [] la voix circulaire qui entoure la réception est le niveau de la mort, car cette voix parle toujours du point de vue de la mort » (Duras, *ibid.*)

votre présent ; dans *India Song*, cette polyphonie rejoint le fonctionnement mental⁴².»

Soulignons ici que c'est à un film que Duras attribue la révélation des voix extérieures au récit qu'elle a rajoutées à l'image après le montage de *la Femme du Gange*, «quand l'image a été complètement montée [...] ces voix ne seraient pas arrivées vers le film si le film avait été comblé d'images, si le film n'avait pas eu des failles [...] des trous» (*les Parleuses*, 87).

On ne s'étonnera pas de trouver quelque paradoxe dans une démarche aussi mouvante. Ainsi Duras formule une autre découverte issue de *la Femme du Gange* : au débordement de l'écriture qu'il est impossible de rendre en totalité par l'écrit, elle oppose la totalité d'écriture possible dans l'image :

[...] dans le film, c'est totalement écrit, même les moments de déambulation silencieuse sont des moments écrits, peut-être pas lisibles, mais écrits. Alors que, dans l'écriture, à proprement parler, il n'y a qu'une partie de cet écrit-là qui passe, comme si on ne pouvait écrire complètement qu'en dépassant, bien sûr, le langage, ou l'écriture proprement dite⁴³.

Les voix s'immiscent à la fois dans la pauvreté des images et dans leur totalité. Ce qui pourrait rendre compte du débordement de l'écriture, c'est précisément la pluralité des voix qui laisserait entendre cette «multiplicité qu'on porte en soi⁴⁴». La lisibilité de l'image serait réouverte avec la traversée du film par les voix. Cette totalité de l'image arrêterait l'imaginaire que les voix (*off*, évidemment) se chargeraient de protéger et de relancer.

Dans *India Song* comme dans *la Femme du Gange*, le récit est confié à des voix qui ont à la fois le souci de raconter et celui de vivre leur propre histoire. Ce serait peut-être là une source de fascination, cette fusion habituellement impossible entre vivre et raconter.

On retrouve aussi comme autre motif de fascination une stratégie d'écriture chère à Duras, l'indirect. «A et B sont les personnages de l'image, X et Y sont les personnages des voix, et S, le spectateur, vous. Le récit de l'image vous arrive décalé par rapport aux voix, à travers leur émotion. Vous ne recevez pas le récit direct. Vous recevez l'émotion⁴⁵.» On reçoit la violence de la sensation et non celle du représenté. L'émotion est suggérée par la voix comme l'horreur par le cri.

Duras élabore une intéressante spatialisation d'*India Song*. Il y aurait le spectateur (lecteur), la scène (l'image, les indications scéni-

42 Duras, *Cinématographe*, n° 13, juin 1975, p 24

43 Marguerite Duras et Michèle Porte, *les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Minuit, 1977, p 90

44 *Ibid*, p 103

45 Duras, *Cinématographe*, n° 13, juin 1975, p 23

ques) et l'espace des voix. Ce dernier, détenteur des choses vécues et invisibles dont on parle, se logerait en quelque sorte dans l'ombre du spectateur, dans la chambre noire de la lecture. La scène servirait de chambre d'écho (*les Parleuses*, 190). C'est d'un dispositif d'écoute dont il s'agit. Et un autre dispositif similaire est décrit à propos du tournage. Rappelons que les textes descriptifs du plan étaient lus à haute voix. Les comédiens étaient dans une «écoute corporelle», dans une «subordination à la parole» qui amoindrissait tout réflexe d'expression trop directe. Seyrig, par exemple, «entrait *en moins*, regardait *en moins* le parc, mais par contre, écoutait *en plus*. Le moins de son entrée et de son regard, c'était la parole qui était chargée de l'exprimer, et cela en même temps qu'elle⁴⁶». Les comédiens suivaient donc la voix comme un support visuel, «une lueur dans la forêt⁴⁷».

Un dernier mot sur la fascination exercée par ce jeu de voix. Duras propose cette distinction :

[...] les hommes devaient passer par les voix pour voir le film. Ils étaient pris dans le miel des voix, comme des mouches ; les femmes, elles, pouvaient s'en passer : elles allaient à l'image. Elles ont peut-être les voix en elles ; les hommes entendent de l'extérieur. Il y a là, pour eux, un mécanisme de fascination sexuelle. Je pense que *la Femme du Gange* est entièrement fondé là-dessus. Mais il y a autre chose à dire sur la voix [...] l'organe compte autant que les paroles. Peut-être que les voix — leur proximité physique — sont aussi importantes que les paroles dites par elles⁴⁸.

Sans développer ici cette distinction à connotation féministe qui appartiendrait toutefois au cadre d'une recherche plus élaborée, signalons un point délicat soulevé par ces propos. Nous pourrions être tentée d'étudier la voix chez Duras dans son aspect prélangagier (indépendamment du contenu) et dans ses recoupements avec le sémiotique (rythme, jeu des signifiants) et le versant maternel⁴⁹. Cette piste serait d'autant plus possible que Duras évoque elle-même ce lien qu'elle a conservé avec la voix de sa mère : «Elle me racontait des histoires. J'ai oublié à peu près toutes mes lectures. Je n'ai jamais oublié les histoires que me racontait ma mère sur son enfance [...] c'étaient des histoires orales» (*le Camion*, 101-102).

L'un des liens essentiels de l'existence s'établit avec la voix maternelle. Qu'un lien similaire s'établisse dans l'œuvre de Duras est une

46 Duras, *le Monde*, 5 juin 1975, p 17

47 Duras, *Film Comment*, XI 6, novembre-décembre 1975, p 54 (Notre traduction)

48 Duras, *Cinématographe*, n° 13, juin 1975, p 24

49 Le cadre théorique d'une telle orientation nous serait offert, d'une part, par les travaux de Julia Kristeva (entre autres, dans *la Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974) et, d'autre part, par tout un courant de recherches psychanalytiques sur la voix (Rosolato, Vasse, etc)

hypothèse des plus séduisantes Pour elle, le contact entre un narrateur et le spectateur au cinéma se situe au plan sonore «Depuis cet *India Song bis*, qui s'intitule *Son Nom de Venise dans Calcutta desert*, j'affirme que la véritable liaison entre le narrateur et le spectateur est assurée par la musique et le son⁵⁰ »

À partir de là, il resterait à adapter un cadre de recherche propre à exposer les fonctions et l'importance de la voix, non seulement au figuré, mais à divers niveaux dans le texte (narratologique, thématique, stylistique, etc)

Mais nous devons ici terminer provisoirement notre jeu de pistes Relevons encore quelques éléments dans ce que nous pourrions appeler la période «post-indienne»

À BORD DES VOIX (OU LE MYSTÈRE DE LA CHAMBRE NOIRE)

C'est *le Camion* (1977) qui nous prend à son bord, à bord des voix (comme c'est le cas aussi du *Navire Night* (1978) Cette fois, l'idée de cinéma est venue immédiatement Le film repose sur quelques pages de texte dont la suite s'écrira devant la caméra Nous renouons ici avec la perception que Duras a de son écriture Elle évoque cette «injonction interne» qui la pousse à écrire «on a une sorte de logement en soi, d'ombre, où tout va, où l'intégralité du vécu s'accumule, s'entasse Il représente la matière première de l'écrit, la mine de tout écrit⁵¹»

Dans le film, Duras prend la parole au seuil de son écriture et nous y introduit Le camion qui traverse régulièrement l'écran est le contenant de l'histoire, «le lieu où se fait l'écrit» (*le Camion*, 104) Il traverse l'écran comme une «portée musicale⁵²» Dans la chambre close où parlent Duras et Depardieu, on se trouve dans le lieu où c'est lu, révélé c'est la chambre noire ou la chambre de lecture Il y a la nuit du livre et celle de la lecture

Ce que Duras cherche à communiquer, c'est la dictée, ce qu'elle entend quand elle écrit, la «voix de lecture intérieure» «Car on l'entend, avant la projection sur la page Avant la sortie de la phrase, elle est entendue Je me tiens dans cet espace-là, c'est être au plus proche de l'énoncé interne⁵³ » Dans *le Camion*, il n'y a pas de représentation du contenu de la lecture C'est une première lecture «feuilles à la main» On assiste presque à une écriture en direct qui rejoindrait en quelque sorte la tradition orale «[] la grande tradition du conte [] l'écriture

50 Duras, *le Figaro*, 28 avril 1976, p 29

51 Duras, *le Camion*, p 105-106 Elle précise que cette ombre interne échappe à la mémoire claire et ressort, entamée et méconnaissable, dans l'écriture

52 Duras, *le Monde*, 16 juin 1977, p 21

53 *Marguerite Duras à Montréal*, p 45

re porteuse du tout, l'écriture porteuse d'image» (*le Camion*, 92) Duras prend ainsi le contre-pied de l'opinion courante, pour elle, «un mot contient mille images» et «l'écriture contient tout, y compris le cinéma» Les textes sont déjà des cryptes d'images et toute image extérieure n'ajoute aucun supplément Ainsi, dans *Agatha* (1981), l'image accompagne le texte et les voix participent à une proposition d'écoute, le film est fait pour la lecture du texte⁵⁴

Quant à savoir si Duras peut aller jusqu'à privilégier sa proposition de lecture en l'opposant au jeu inévitable des comédiens, c'est comme nous l'avons déjà dit, une autre histoire «Moi, quand je dis mes textes, je les laisse à l'état de décomposition, leurs éléments grammaticaux épars Je ne m'occupe jamais de rejoindre un sens C'est à vous de le faire Je la laisse dans un état pantelant, la phrase Et c'est pour ça que ça peut s'écouter⁵⁵ »

Si l'on se retourne maintenant, on aperçoit plus de questions que de réponses On peut toujours affirmer rapidement qu'après son passage au cinéma, la phrase durassienne est plus courte, plus concrète On peut aussi dire que toute traversée de/par l'écriture durassienne favorise l'inachèvement et la participation, et oblige le récepteur à compléter, à remplir les blancs C'est un constant retour à la lecture Mais notre objectif provisoire serait atteint, s'il apparaissait, en cette fin de parcours, que la voix s'est inscrite progressivement et à divers niveaux dans l'œuvre de Marguerite Duras par les tours d'écriture et les détours par d'autres médias

Si la femme du *Camion* ferme les yeux et chante, il n'en découle pas seulement qu'une berceuse, notre écoute doit rester ouverte sur les multiples voix d'hommes et de femmes à l'œuvre dans les textes Il importe de garder à vue pour l'analyse, les diverses positions (et déplacements) d'énonciation et de narration occupées par ces voix, les thèmes mouvants qu'elle véhiculent, la dynamique et les effets de leurs interactions Elle ferme les yeux et chante Il reste encore beaucoup à écouter pour une lecture de la sensation

54 À la question «pourquoi ne pas faire des disques au lieu des films ?», Duras répondra «Quelquefois je me le dis, oui Ça va arriver» (*Marguerite Duras à Montréal*, p. 18) Elle a d'ailleurs déjà enregistré un disque en 1965 (*Marguerite Duras parle «Elle a vendu son enfant»*) et une cassette en 1981, aux Éditions des Femmes (collection «Écrire, entendre» *la Jeune Fille et l'enfant*)

55 *Marguerite Duras à Montréal*, p. 64