

Spécial Topic / Dossier spécial :
Marguerite Duras, une voix fantôme : roman, théâtre, cinéma
Textes réunis par Atsuo MORIMOTO et Gilles PHILIPPE

Atsuo MORIMOTO, Introduction : *Une voix fantôme...*

I. Le silence et le vide

Atsuo MORIMOTO, Qui chante la sérénade « Des rayons de l'aurore » ? — la voix fantôme dans *Une aussi longue absence*

Kosuke TSUKI, Corps sans voix, crime silencieux — quelques réflexions sur *L'Amante anglaise*

II. La voix et le cinéma

Mirei SEKI, Écrire, filmer au défi de la voix : de *La Musica* au *Navire Night*

Tomoko HASHIMOTO, Voix et travelling : la chevauchée fantomatique chez Duras, Straub-Huillet, Pollet et Adachi,

III. Vers une perspective nouvelle

Nao SAWADA, Comment (s')appeler ? : la force du nom chez Marguerite Duras

Joëlle PAGÈS-PINDON, La voix adressée de Marguerite Duras dans le cycle atlantique : une voix fantôme

Gilles PHILIPPE, Une certaine gêne à l'égard de la voix ?

Gilles PHILIPPE, Postface : Je, *vous*, il

ATSUO MORIMOTO

Introduction
Une voix fantôme...

Il est aujourd'hui notoire que bien des textes de Marguerite Duras se sont tissés autour de ce centre crucial et énigmatique qu'est la voix. De nombreuses réflexions y ont été consacrées, et à en juger par la toute récente publication d'un recueil d'articles sur le « théâtre de voix¹ », il reste toujours le noyau incontournable des recherches durassiennes. L'objet principal de ce recueil consiste d'abord à poursuivre et approfondir ces investigations déjà entamées et à en proposer d'autres aspects et d'autres analyses.

Il est pourtant important de signaler que le problème de la voix cher à Marguerite Duras n'est pas quelque chose qui puisse être facilement épuisé par la formulation et la compréhension académiques : il ne réside pas seulement au niveau intellectuel mais dans la profondeur de l'être, et reste *non résolu* même après une réflexion clairement menée. C'est pourquoi il me semble capital d'essayer de garder la problématique toujours présente et de ne pas cesser d'en poser les questions sans craindre la répétition. Il y a en effet des auteurs qu'il faut continuer à lire, comme Stéphane Mallarmé, non pas parce que leurs œuvres sont difficiles à comprendre — la raison est superflue — mais qu'elles touchent à cette partie plus ou moins inconsciente de notre existence. Marguerite Duras est sans aucun doute une auteure de ce genre, et par rapport à sa littérature, la théorisation consciente, si elle peut être faite, vient toujours après, comme le remarque avec justesse Jacques Lacan².

La voix chez Duras est une notion ambiguë par excellence. Il est certes évidemment vrai que l'on peut facilement reconnaître le timbre très particulier de sa voix ainsi qu'une certaine vocalité rythmique propre à ses textes, souvent scandés par le blanc ou

* Nous utilisons dans ce recueil les sigles suivants. *OC1* à *OC4* : Marguerite Duras, *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Gilles Philippe, 4 vol., Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011 et 2014.

¹ *Marguerite Duras. Un théâtre de voix*, sous la direction de Mary Noonan et Joëlle Pagès-Pindon, Amsterdam, Brill / Rodopi, 2018.

² « [...] le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position [...], c'est de se rappeler avec Freud qu'en sa matière, l'artiste toujours le précède et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie. / C'est précisément ce que je reconnais dans le ravissement de Lol. V. Stein, où Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne. » (Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol. V. Stein » [1965], in *Autres écrits*, Seuil, 2001, p. 192-193)

INTRODUCTION

la pause³. Est-ce qu'il s'agit de la marque indubitable de sa personnalité ? Dans *La Prose du monde*, Maurice Merleau-Ponty affirme cette originalité de la voix : « On ne peut imiter la voix de quelqu'un sans reprendre quelque chose de sa physionomie et enfin de son style personnel. Ainsi la voix de l'auteur finit par induire en moi sa pensée.⁴ » Et il dit aussi ailleurs, en suivant André Malraux : « Combien de temps [...] avant qu'un écrivain ait appris à parler avec sa propre voix.⁵ » Philosophiquement parlant, il s'agirait ici d'une certaine dichotomie chère à Jacques Derrida entre la présence immédiate d'un moi qui se réalise à travers l'instance vocale d'une part et l'écriture essentiellement caractérisée par l'extériorité ineffaçable d'autre part.

Le problème n'est pourtant pas si simple : la voix durassienne n'exprime pas une intériorité pleine mais donne plutôt l'impression d'une vocalité impersonnelle ou anonyme qui vient d'on ne sait où, faisant apparaître un espace irréductible à la quotidienneté. C'est, si l'on emprunte le titre d'un livre de Maurice Blanchot, « une voix venue d'ailleurs » qui garde pourtant paradoxalement l'originalité irréductible de l'auteure. À cette osmose de l'identité et de l'altérité s'ajoute celle également paradoxale de la vocalité et de la scripturalité : ce que l'auteure s'est efforcée d'exprimer dans son écriture, c'est la voix qui « traverse » sa « personne⁶ » en y résonnant pendant son travail scriptural : « Ce que j'essaie de rendre, dit-elle dans une interview, c'est ce que j'entends quand j'écris. C'est ce que j'ai toujours appelé la voix de la lecture intérieure⁷. »

Mais mettre trop en relief cette impersonnalité vocale, même si elle en est une des caractéristiques les plus essentielles, ce serait appauvrir le monde beaucoup plus richement vocal de la littérature durassienne et négliger les traces des tâtonnements dans son évolution. La conversation, par exemple, constitue l'essentiel de ses premiers romans tels que *Les Petits Chevaux de Tarquinia* (1953), *Moderato cantabile* (1958) ou *Le Square*

³ Joëlle Pagès-Pindon remarque le caractère *récitatif* de *Hiroshima mon amour* (OC2, p. 8 et 16) et d'*Agatha* (Marguerite Duras. *La Voix du ravissement*, Bruxelles, L'Arbre à paroles, 2015, p. 7. « Genèse de la voix adressée dans *Agatha*. Du dialogue au récitatif », *Marguerite Duras. Un théâtre de voix, op. cit.*, p. 10-12).

⁴ Maurice Merleau-Ponty, *La Prose du monde*, texte établi et présenté par Claude Lefort, Gallimard, « Tel », 1992, p. 19.

⁵ *Ibid.*, p. 79-80.

⁶ OC3, p. 11.

⁷ « La voie du gai désespoir, entretien avec Claire Deverriex », *Le Monde*, 16 juin 1977 ; in *Le Dernier des métiers. Entretiens (1962-1991)*, édition établie et post-facée par Sophie Bogaert, Seuil, 2016, p. 208. Sur *Agatha*, Duras parle aussi de l'inextricabilité de la voix et de l'écriture : « Je voudrais parler de l'écrit et de ma voix. Ma voix, tu dois l'entendre quand tu lis. » (« Interview du 12 avril à Montréal et du 18 juin 1981 à Paris par Suzanne Lamy », *Marguerite Duras à Montréal*, textes réunis et présentés par Suzanne Lamy et André Roy, Les Éditions Spirale et Les Éditions Solin, 1984, p. 57)

(1955), si bien que ce dernier fut adapté comme pièce de théâtre quelques années plus tard. On ne peut pas oublier non plus la voix particulière de quelques personnages, comme la voix « sifflante⁸ » ou « blanche⁹ » du vice-consul. Le chant est aussi évoqué de manière efficace : les airs d'opéra fredonnés par le clochard dans *Une aussi longue absence* (1961), le chant de la mendicante de Savannakhet dans *Le Vice-consul* (1966) ou celui de S. Thala chanté par « Le Fou » dans *La Femme du Gange* (1973)¹⁰, sans mentionner « Blue Moon » fredonné par Catherine Sellers ou Gérard Depardieu dans *La Femme du Gange* et « Les Mots d'amour » chanté par Édith Piaf dans *Savannah Bay* (1982). C'est à l'extrême de ces expressions vocales que se trouvent les cris de Lol V. Stein¹¹, du vice-consul¹² ou du voyageur de *L'Amour* (1971)¹³. On est ramené ici au rapport de la voix et de l'écriture mais sous l'aspect du silence : en effet, selon Duras, « Écrire c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit¹⁴. »

La technologie du xx^e siècle joue aussi un rôle capital dans l'univers vocal de la littérature durasienne. Après Marcel Proust qui décrit le « téléphonage » entre le narrateur et sa grand-mère¹⁵ ainsi que Jean Cocteau qui met en scène, dans *La Voix humaine*, une femme seule au téléphone qui essaie désespérément de faire revenir son amant infidèle, Duras y recourt à son tour pour mettre en relief le moment critique du rapport humain. Dans *La Musica*, les héros qui viennent de divorcer parlent chacun au téléphone avec leur nouveau partenaire ; Suzanna Andler parle aussi au téléphone avec son mari au moment où elle pense sérieusement à le quitter ; dans *Le Navire Night*, l'« histoire d'un couple qui s'aime sans se voir », « le véritable personnage est F. elle-même, cette voix au téléphone, et rien d'autre¹⁶. » Le chinois de *L'Amant* (1984) vient à Paris après plusieurs années et

⁸ OC2, p. 580, 585, 616, 633, etc.

⁹ OC2, p. 602.

¹⁰ OC2, p. 1508.

¹¹ OC2, p. 293.

¹² OC2, p. 621-622.

¹³ OC2, p. 1271.

¹⁴ Marguerite Duras, *Écrire*, OC4, p. 852. Ce rapport est résumé par Joëlle Pagès-Pindon par la formule « L'écrit, le cri » (*Marguerite Duras. La voix du ravissement, op. cit.*, p. 13). Voir aussi : Madeleine Borgomano, « Duras : Les voix du silence », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 10.1 | 2001, mis en ligne le 24 octobre 2014, consulté le 13 octobre 2017. URL : <http://narratologie.revues.org/6945>

¹⁵ Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, in *À la recherche du temps perdu*, édition sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1988, p. 434.

¹⁶ Midori Ogawa, « La voix désincarnée du *Navire Night* de Marguerite Duras », in *Duras 1. Les récits des différences sexuelles*, dir. Bernard Alazet et Mireille Calle-Gruber, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2005, p. 96 et 104.

INTRODUCTION

téléphone à la narratrice qui reconnaît tout de suite sa voix¹⁷. Au début de *La Douleur* (1985), la narratrice imagine que son mari lui téléphone après être revenu d'un camp de concentration nazi¹⁸. Et enfin, avant la première visite de Yann Andréa, c'est également sa « voix au téléphone » qui est mise au centre du récit, et la voix de ce jeune compagnon de ses dernières années, celle « d'une incroyable douceur, distante, intimidante », elle l'entendra encore même « douze ans après¹⁹ ».

Quant au magnétophone, une autre technologie du xx^e siècle, il ne manque pas non plus d'apparaître. *Les Parleuses* (1974) et la plupart des textes de *La Vie matérielle* (1987) furent à l'origine des entretiens enregistrés. *L'Amante anglaise* (1967) est supposé avoir été composé à partir de l'enregistrement de l'aveu de l'assassinat par l'héroïne, Claire Lannes, et de l'enregistrement des interrogatoires des personnes concernés²⁰. Même à l'origine du *Navire Night* (1979) se trouve, selon la préface, une version racontée devant le magnétophone par le héros, « J. M. l'homme jeune des Gobelins²¹ ». Ces deux technologies, magnétophone et téléphone, sont autant de moyens d'introduire dans la voix une certaine extériorité — parce qu'il s'agit alors d'une voix médiatisée — tout en gardant son caractère imminent.

En ce qui concerne le cinéma, encore une technologie du xx^e siècle, il va sans dire que la voix *off* a une place capitale dans les films de Duras depuis *La Femme du Gange* (1973) et *India Song* (1975) jusqu'à *Agatha* et *L'Homme atlantique* en 1981 et 1982 en passant entre autres par *Le Camion* (1977), *Le Navire Night*, *Césarée* et *Aurélia Steiner* (1979). La bande sonore est détachée de l'image visuelle au point que ce que racontent les voix *off* n'a rien presque à voir avec ce qui se passe sur l'écran. Cette séparation du son et de la vision, ou de la voix et du corps humain, permet pourtant au spectateur de *voir* quelque chose qui ne peut être réduit à une simple vision. Cette fonction *visionnaire* de la voix²² est peut-être le mieux symbolisée par *Le Navire Night* où le couple ne peut s'aimer qu'à travers le téléphone et par *Le Camion* où Duras raconte à Gérard Depardieu ce qu'*aurait été* le film sans que les images qu'on voit le concrétisent. Dans le cas extrême apparaît l'écran complètement noir de *L'Homme atlantique* où résonne seulement la voix *off* de Duras adressée à Yann Andréa.

¹⁷ OC3, p. 1524.

¹⁸ OC4, p. 7.

¹⁹ C4, p. 778 et note 8, p. 783.

²⁰ OC2, p. 667.

²¹ OC3, p. 449.

²² Voir Michel Collot, « D'une voix qui donne à voir. Un poème cinématographique de Marguerite Duras : *Le Navire Night* », in *Marguerite Duras, La tentation du poétique*, dir. Benard Alazet et des autres, Presses Sorbonne nouvelle, 2002, p. 55-70. Sylvie Loignon, « “ Je-voix ”, la figure du voyant », *ibid.*, p. 45-54.

Cependant — et c'est le dernier paradoxe que j'aimerais ici présenter — la voix ainsi *désincarnée* doit quand même être assumée par une voix *concrète*, et la personne qui a le mieux rempli cette fonction est sans aucun doute Duras elle-même. Rappelons l'exemple très frappant et relativement récent de *Nuit noire Calcutta*, un film que Marin Karmitz a réalisé en 1964 et dont le scénario, sorte de pré-texte du *Vice-consul*²³, a été rédigé par Marguerite Duras : dans sa version originale, le « commentaire intérieur » en voix *off* était lu par l'acteur Maurice Garrel, mais en 2002, Karmitz rendit publique une autre version où il est lu par Duras elle-même²⁴. La différence est impressionnante, et l'on comprend tout de suite la force évocatrice de sa voix. Il s'agit ici, pour ainsi dire, de la *réincarnation du désincarné*, ou de la *concrétisation de l'abstrait*, dont il nous semble que Duras affirme l'importance en rendant hommage à Madeleine Renaud et à sa manière de « [prononcer] les mots » dans *Savannah Bay* : elle peut découvrir « la chair des mots » dans les paroles « abstraites », à savoir, détachées de la « situation théâtrale » ordinaire ; la « Pierre blanche », symbole de la pièce, « devient un concept chez Madeleine et c'est en même temps frais et neuf...²⁵ ».

Ce que nous appelons *une voix fantôme* n'est pas autre chose. Si l'on peut éprouver un vif sentiment sinon une épouvante en croyant voir un fantôme, c'est que, ne restant pas une pure illusion, il contient une certaine *réalité* qui ne peut pourtant pas se réduire à une simple quotidienneté. La littérature durassienne vise précisément à cette région flottante de notre être entre le concret et l'abstrait, le corps et l'esprit, la présence et l'absence, voire la vie et la mort. C'est cette Présence-fantôme de la Voix qu'il s'agit ici de reconsidérer à travers les romans, le théâtre, les films de Marguerite Duras.

*

Le présent recueil, qui suit l'itinéraire littéraire de Marguerite Duras de manière approximativement chronologique, analyse les enjeux de ses œuvres en se fixant entre autres les trois tâches suivantes.

La première partie, « Le silence et le vide », prenant pour guide la pensée lacanienne, essaie de montrer que la voix chez Duras, irréductible à l'existence personnelle, concerne le *manque* du sujet et touche au *réel*.

Dans *Une aussi longue absence* (1961), par exemple, les airs d'opéra qui viennent de la rue attirent l'attention de Thérèse. La raison n'en est pas qu'ils sont fredonnés par

²³ OC2, p. 1727.

²⁴ Marin Karmitz, *Nuit noire Calcutta, 7 jours ailleurs, Camarades, Coup pour coup*, MK2 Éditions, 2003.

²⁵ Marguerite Duras, « La Chair des mots » (*Autrement*, mai 1985), OC3, p. 1249.

INTRODUCTION

un clochard qui lui paraît son mari qu'elle attend depuis seize ans, mais qu'ils résonnent comme quelque chose d'impersonnel dans la tête creuse de cet homme qui a perdu la mémoire. Ici, le rapport imaginaire binaire entre les époux est fissuré par un vide pour devenir un rapport ternaire dont *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964) nous donnera la présentation la plus typique. Il nous semble que ces thèmes, apparaissant plus tôt qu'on ne le pense, en 1961, présentent autant de repères qui marquent l'évolution de la littérature de Duras.

Kosuke Tsuiki analyse la raison pour laquelle Claire, l'héroïne de *L'Amante anglaise* (roman en 1967 / pièce en 1968), a tué et dépecé sa cousine Marie-Thérèse, pour réfléchir sur la jouissance féminine qui se réalise hors de l'appareil du langage phallicisé. Le silence de Marie-Thérèse sourde et muette, c'est-à-dire l'absence de sa voix, réveille la mémoire inconsciente de Claire autour de l'assimilation cannibale, sans intervention d'aucun phallus, entre mère et fille, et déclenche l'acte de dépeçage. Mais quelle en était la logique plus précisément ? Le texte de Tsuiki nous en offre une lecture fascinante.

La deuxième partie, « La voix et le cinéma », réexamine les problématiques que constituent diverses formes de voix dans les œuvres cinématographiques de Duras.

Après avoir constaté la séparation du « film de l'image » et du « film des Voix », et examiné les discours critiques de Godard, Deleuze et Cixous, Mirei Seki s'arrête sur la pratique durassienne qui effectue en toute liberté des va-et-vient entre littérature et cinéma à partir des années 1970. Elle traite notamment du *Navire Night* (1979) pour y lire un conflit entre mémoire et oubli : la *présence* de la voix qui raconte et reconstruit un passé vécu devient quelque chose de *fantomatique* quand, s'efforçant de le fixer par une écriture, l'écrivaine pressent sa disparition dans le temps.

Tomoko Hashimoto, quant à elle, analyse minutieusement *Le Camion* (1977) afin de le faire dialoguer avec *Trop tôt, trop tard* de Straub-Huillet (1981), *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet (1963) et *A.K.A. Serial Killer* de Masao Adachi (1969). Ces films présentent tous la même séparation du son et de l'image ainsi que l'usage très caractéristique du *travelling* : à cause de l'absence de contre-champs, les images données par la chevauchée fantomatique métamorphosent le spectateur — le sujet du regard — en un être fantomatique, et cet effet se renforce par la voix *off* anonyme qui vient d'on ne sait où. Les essais cinématographiques de Duras, solitaires en apparence, répondent ainsi fortement à d'autres films contemporains.

La troisième partie, « Vers une perspective nouvelle », remettra en question les idées mêmes sur lesquelles se fondaient jusqu'ici les discussions autour de la voix durassienne.

Nao Sawada remarque d'abord que, bien qu'ils soient fascinants, les noms propres dans les œuvres de Duras, tels que Lol V. Stein ou Anne-Marie Stretter, ne permettent pas d'imaginer des personnages en chair et en os. Ils font certes sentir une forte réalité, mais c'est précisément celle d'un spectre. Suivant ce qu'il appelle le « principe de

superposition », les noms de personnage ou de lieu, recevant selon les œuvres de menues différences, *convoquent* des êtres qui appartiennent à un monde potentiel. À travers une analyse de *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976), de *Césarée* (1979) et d'*Aurélia Steiner* (1979), où seules les voix résonnent dans l'espace vide, il s'avère que « Comment appeler ? » et « Comment s'appeler ? » sont deux des questions fondamentales de la production durassienne.

Comme le montre Joëlle Pagès-Pindon, ces problèmes de *nomination* et d'*appel* se réinventent autour d'une situation et d'une figure concrètes dans la toute dernière production de l'écrivaine. À la fin de l'été 1980, elle introduit dans son univers littéraire son jeune compagnon homosexuel Yann Lemée qu'elle a *nommé* Yann Andréa, tandis qu'elle commence à écrire ses textes en les lui dictant, à savoir, *en lui adressant sa voix*. *Le Livre dit*, ouvrage publié à partir de *rushes* et de brouillons récemment retrouvés, montre bien que, dans les pièces du « cycle atlantique » telles que *Agatha* (1981), cette « voix adressée » fait apparaître fantomatiquement son enfance indo-chinoise et le désir incestueux à l'égard de son frère Paul.

Enfin, par une analyse à fondement stylistique, Gilles Philippe remet en question le rapport entre voix et écriture chez Duras, un rapport que l'on a jusqu'ici considéré comme évident. *Duras est-elle vraiment une écrivaine de la voix ?* On ne peut pas démontrer qu'elle préfère la voix ni qu'il y ait une certaine évolution chez elle autour de ce thème, en examinant le taux d'apparition du mot « voix » selon les œuvres. Il paraît pourtant évident que Duras pratique elle aussi l'« écriture vocale » que cherche la littérature française vers 1950. En fait, elle a une certaine *gêne* à l'égard de la voix en tant que support du sentiment personnel, et c'est peut-être cela qui l'a fait passer du théâtre au cinéma dans les années 1970, puis retourner du cinéma à la prose littéraire dans ses dernières années. Ce n'est pas la préférence, mais cette gêne qui motive secrètement le développement littéraire de Marguerite Duras.

*

Ce dossier présente les actes du colloque international franco-japonais, *Marguerite Duras, une voix fantôme : roman, théâtre, cinéma*, organisé le 1^{er} décembre 2018 à la Salle Inabata de l'Institut français du Japon-Kansai (Kyoto) dans le cadre de l'Académie de Zinbunken de l'Institut de Recherches en Sciences humaines de l'Université de Kyoto, avec le soutien d'une subvention du Fonds pour les Recherches scientifiques (KAKENHI) et d'une bourse de recherche sur invitation de la Société japonaise pour la Promotion des Sciences (JSPS), ainsi que d'une subvention de la Conférence internationale du Centre de Recherche collective (Joint Usage / Research Center) de l'Institut de Recherches en Sciences humaines de l'Université de Kyoto. La version japonaise des actes est publiée

INTRODUCTION

à la librairie Suiseisha.

Nous avons eu le bonheur d'avoir un public nombreux et la participation, en plus des six intervenants, de Madame Joëlle Pagès-Pindon à la discussion qui a clos le colloque. Elle a aussi eu l'amabilité de rédiger pour ce recueil un intéressant article sur la « voix adressée ». Qu'elle trouve ici l'expression de notre gratitude.

Atsuo MORIMOTO

Institut de Recherches en Sciences humaines, Université de Kyoto.
E-mail : morimoto.atsuo.4m@kyoto-u.ac.jp