

Spécial Topic / Dossier spécial :

Marguerite Duras, une voix fantôme : roman, théâtre, cinéma

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

Les voix ont une présence centrale dans l'œuvre de Marguerite Duras. Qu'il s'agisse de la voix *off* des films ou des pièces de théâtre, de l'air musical fredonné par les personnages d'*Une aussi longue absence*, ainsi que de certains extraits d'opéra insérés dans le film, ou encore de la voix comme protagoniste invisible dans *India Song*, on rencontre chez Duras diverses manifestations de la voix, tant sonores que textuelles. Si la problématique de la voix apparaissait déjà dans les premières œuvres de l'auteure, elle évolua de façon notable après les débuts de l'écrivaine dans le monde cinématographique. Nous voudrions proposer ici une réflexion sur sa représentation littéraire dans les œuvres de Duras et tenter de montrer à partir de quel moment celle-ci a pris conscience que la voix était une problématique située au cœur de son travail.

L'évolution de la problématique de la voix dans les œuvres de Duras

Avant la réalisation de son premier film, *La Musica* en 1966, quelques textes de Duras, tels qu'*Un barrage contre le Pacifique* et *Moderato cantabile*, avaient été portés à l'écran par d'autres réalisateurs comme René Clément et Peter Brook. Duras avait également écrit deux scénarios : celui d'*Hiroshima mon amour* (1959) pour Alain Resnais et celui d'*Une aussi longue absence* (1961) pour Henri Corpi. Dans les années 1970, elle tenta de combler son manque d'inspiration littéraire par la création cinématographique. En outre, si l'écrivaine a adapté certains de ses romans à l'écran, elle a également fait l'inverse en procédant à la novellisation de ses films.

Le Navire Night, sorti à la fois en roman et en film en 1979, relate l'histoire d'une rencontre purement vocale entre un jeune homme nommé J. M. et une jeune femme appelée F. L'histoire commence lorsque J. M. tombe par hasard sur le numéro de téléphone de F. avec laquelle il initie un échange téléphonique à l'issue duquel les deux personnages tombent amoureux l'un de l'autre, sans pourtant jamais se voir. Malgré plusieurs rendez-vous, F. n'apparaîtra jamais devant J. M. si bien que sa présence vocale est amenée à jouer un rôle unique et essentiel : la voix seule autonomise le personnage, lequel, grâce à elle, obtient le statut de protagoniste. La voix matérialise le corps de F. et partant en confirme l'existence.

MIREI SEKI

Faisant référence à Michelet, dont elle était une grande lectrice, Duras livra quelques propos sur la voix des femmes lors d'une interview accordée à Michelle Porte :

M. P. : Comme si la forêt était un lieu sacré, dans le sens ancien du mot ?

M. D. : Oui, vous savez, c'est à la forêt que nous avons parlé, nous les femmes, les premières, que nous avons adressé une parole libre, une parole inventée ; tout ce que je vous disais de Michelet, que les femmes ont commencé à parler aux animaux, et aux plantes, c'est une parole à elles, qu'elles n'avaient pas apprise, celle-là. C'est parce que c'était une parole libre qu'elle a été punie, c'est que, du fait de cette parole, la femme se désistait de ses devoirs vis-à-vis de l'homme, vis-à-vis de la maison, justement. C'est la voix de la liberté, mais il est normal qu'elle fasse peur¹.

En évoquant le tournage de *Nathalie Granger* (1972), film dans lequel elle avait dépeint l'irremplaçable présence des personnages féminins, à l'aide notamment de plans mettant l'accent sur le mouvement indépendant ou spontané des mains féminines, la réalisatrice explique à Michelle Porte que cette « voix de la liberté » des femmes suscite un vif sentiment de « peur », et ce en raison de sa nature inapprivoisée. Ces voix féminines brutales, même sauvages, se révèlent dans le film par un refus, intuitif et résolu, de croire aux explications données par cet homme de bonne foi qui se présente chez Nathalie Granger comme vendeur à domicile². Le refus catégorique de ces voix effraie le vendeur incarné par Gérard Depardieu qui, dans la scène finale, finit par quitter la maison Granger, la maison des femmes, donnant ainsi un caractère symbolique à la peur causée par les voix des femmes.

Mais c'est en 1965, dans la pièce *La Musica*, que pour la première fois la voix avait acquis sa propre autonomie. Elle n'avait encore eu qu'une existence symbolique dans les œuvres écrites de Duras, elle apparaît ici en tant que personnage actant :

VOIX DE FEMME : C'est toi, Michel ?

LUI : Oui... Ça va ?

VOIX : Ça va. (*Un temps.*) C'est fini ?

LUI : Oui.

VOIX : Quand ?

LUI : Cet après-midi.

VOIX : Ça n'a pas été trop... pénible ?

LUI : C'est-à-dire... non... non...

¹ *Les Lieux de Marguerite Duras* (1977), OC3, p. 192.

² *Nathalie Granger* (1973), OC2, p. 1387.

ÉCRIRE, FILMER AU DÉFI DE LA VOIX : DE LA MUSICA AU NAVIRE NIGHT

*Silence. Michel ne continue pas*³.

Dans cette pièce créée à la demande de la BBC, la voix acquiert un statut équivalent à celui d'un personnage. Or, c'est justement à partir de cette œuvre que Duras réalisa son premier film. La problématique de la voix est donc apparue au cours d'un processus de création artistique transmédiatique ; et c'est dans ce contexte qu'elle a ensuite évolué. Duras publia ses scénarios de films ou ses pièces de théâtre en y apportant cependant de légères modifications : elle changea certains détails et modifia parfois l'ordre des dialogues ou des scènes. Ce recours à une double, voire triple création artistique via plusieurs moyens d'expression, s'observe particulièrement dans les années 1970. Penchons-nous maintenant sur la façon dont la problématique de la voix influença l'écriture de l'écrivaine.

Entre œuvres écrites et œuvres cinématographiques

En 1972, Duras tourna *Nathalie Granger* ainsi que *La Femme du Gange*, film pré-curseur d'*India Song*, qui sortit trois ans après et attira quelque vingt mille spectateurs. Ensuite, en 1976, Duras produisit *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, dont la particularité est de recourir à la même bande-son que celle d'*India Song* : les deux films ne diffèrent donc que par l'image. La même année Duras tourna *Baxter, Vera Baxter* ; puis vint *Le Camion* (1977), suivi de *Le Navire Night* (tourné en 1978, sorti en 1979), et enfin *Césarée, Les Mains négatives* et deux versions d'*Aurélia Steiner* (1979).

Dans le texte de *La Femme du Gange* (1973), Duras souligna elle-même que sa production filmique était sciemment élaborée à partir de la problématique des voix.

La Femme du Gange, c'est deux films : le film de l'image et le film des Voix.

Le film de l'image a été prévu, il sort d'un projet, sa structure a été consignée dans un scénario. Il a été tourné dans le délai prévu. Puis monté également dans le délai prévu.

Le film dit ; le film des Voix n'a pas été prévu. Il est arrivé une fois le film de l'image monté, terminé. Il est arrivé de loin, d'où ? Il s'est jeté sur l'image, a pénétré dans son lieu, est resté.

*Maintenant les deux films sont là, d'une totale autonomie, liés seulement, mais inexorablement, par une concomitance matérielle : ils sont tous les deux écrits sur la même pellicule et se voient en même temps*⁴.

Tandis qu'on considère naturellement que c'est l'image qui occupe la place centrale au sein de la création filmique, Duras ose donner la priorité aux voix, en leur octroyant

³ *La Musica* (1965), OC2, p. 507.

⁴ *La Femme du Gange* (1973), OC2, p. 1431.

une place, un rôle parfaitement équivalent à celui de l'image. Ce parti pris revient inévitablement à diminuer l'importance de l'image dans ses films. Plus tard, Duras ne manqua pas de rappeler que la découverte des voix dans *La Femme du Gange* fut indispensable à la création d'*India Song* :

Le fait qu'*India Song* pénètre et dévoile une région non explorée du *Vice-Consul* n'aurait pas été une raison suffisante de l'écrire.

Ce qui l'a été c'est la découverte du *moyen* de dévoilement, d'exploration, faite dans *La Femme du Gange* : les voix extérieures au récit. Cette découverte a permis de faire basculer le récit dans l'oubli pour le laisser à la disposition d'autres mémoires que celle de l'auteur : mémoires qui *se souviendraient* pareillement de n'importe quelle autre histoire d'amour. Mémoires déformantes, créatives⁵.

La découverte des voix qui introduisaient le récit des « mémoires déformantes, créatives » dans *La Femme du Gange* parvint à faire naître un « cinéma différent »⁶, selon les mots de Duras, un cinéma qui se méfiait de l'image.

Comme nous le savons, les films durassiens, élaborés à partir de la représentation des voix plutôt qu'au moyen de l'image, devaient susciter de nombreux débats. Dans l'entretien réalisé avec Duras en 1979, la voix durassienne éveilla l'intérêt de Jean-Luc Godard et, dans *Cinéma 2* (1985), Gilles Deleuze consacra une partie significative aux films de Duras, dans laquelle il menait une analyse méticuleuse de l'influence de la voix durassienne sur l'histoire du cinéma. Cet engouement se manifesta également dans un entretien entre Michel Foucault et Hélène Cixous en 1975, lors duquel la voix sans corps chez Duras est bien examinée.

Mais commençons par nous pencher sur l'analyse faite de Godard :

J.-L. G. — Moi, je pense qu'il [=le cinéma] parle trop. Mais surtout, qu'il répète sa phrase, qu'il répète quelque chose d'écrit. J'aime bien tes films parce qu'ils ne viennent pas du cinéma, mais qu'ils le traversent...

M. D. — Je les fais se plier au cinéma, mes textes. Je ne vais pas balancer un texte que je donnerais à voir, à entendre avec des images, comme je le balancerais dans un livre, comme je le donnerais à lire dans un livre. Il faut que j'organise la lecture du texte à partir de l'écran. Ce n'est quand même pas pareil⁷.

⁵ *India Song* (1973), OC2, p. 1521-1522.

⁶ *Les Yeux verts* (1980), OC3, p. 705.

⁷ *Duras/Godard Dialogues* (entretien de 1979), Post-éditions / Centre Pompidou, 2014, p. 15.

ÉCRIRE, FILMER AU DÉFI DE LA VOIX : DE LA MUSICA AU NAVIRE NIGHT

Dans ce même entretien, si Godard avoue sans complexe sa « haine de l'écriture⁸ », il souligne que chez la réalisatrice — qui ne néglige pas l'écrit dans son cinéma — l'écriture ne contraint pas le film, elle cohabite même parfaitement avec lui. Selon Godard, bien qu'ils recourent aussi à l'écriture, les films de Duras s'opposent au cinéma de genre — lequel, dit-il, « répète sa phrase » et « parle trop ». Godard ne se focalise pas directement sur les voix, mais il devine, à raison, que la narratologie durassienne n'a aucunement l'intention d'habiller l'histoire avec des images.

Dans ses analyses sur le cinéma des voix chez Duras dans *Le Cinéma 1 et 2*, Deleuze quant à lui contribua à ce que les films de cette dernière soient estimés à leur juste valeur et qu'une place méritée leur soit accordée dans l'histoire du cinéma.

Dans l'image visuelle on découvre la vie sous les cendres ou derrière les miroirs, tout comme dans l'image sonore on extrait un acte de parole pur, mais polyvoque, qui se sépare du théâtre et s'arrache à l'écriture. Les voix « intemporelles » sont comme quatre côtés d'une entité sonore, qui se confronte à l'entité visuelle : le visuel et le sonore sont les perspectives sur une histoire d'amour, à l'infini, la même et pourtant différente. Avant *India Song*, *La Femme du Gange* avait déjà fondé l'héautonomie de l'image sonore sur les deux voix intemporelles, et défini la fin du film quand le sonore et le visuel « touchent » au point à l'infini dont ils sont les perspectives, perdant leurs côtés respectifs⁹.

Deleuze en conclut que les voix durassiennes sont « intemporelles », c'est-à-dire qu'elles n'inscrivent jamais leur temporalité, quelle qu'elle soit. Pour lui, « le sonore et le visuel » atteignent et même dépassent la limite d'ordre logique de la perspective temporelle pour s'entremêler dans un espace n'appartenant ni à l'un ni à l'autre. Deleuze évalue ainsi la dichotomie entre le film de l'image et le film des voix que Duras met en œuvre :

Ce qui constitue l'image audio-visuelle, c'est une disjonction, une dissociation du visuel et du sonore, chacun héautonome, mais en même temps un rapport incommensurable ou un « irrationnel » qui les lie l'un à l'autre, sans former un tout, sans se proposer le moindre tout¹⁰.

Mettant l'accent sur l'association non complémentaire du sonore et du visuel dans les films de Duras, Deleuze ajoute que celle-ci résulte d'« une résistance issue de l'écroulement du schème sensori-moteur¹¹ ». Le son ne donne aucune explication sur l'image

⁸ *Ibid.*, 13.

⁹ Gilles Deleuze, *Cinéma 2*, Minit, 1985, p. 335.

¹⁰ *Ibid.*, p. 334.

¹¹ *Idem.*

MIREI SEKI

projetée à l'écran, et cette tendance s'accroît notamment dans *India Song*.

Hélène Cixous, dans un entretien avec Michel Foucault en 1975, souligna également que la voix durassienne renvoyait directement au problème du temps.

Elle a admirablement travaillé les voix, et ce sont ces fameuses voix errantes, ces voix qui sont sans corps. Il y a des corps sans voix et des voix sans corps. Les voix sont comme des oiseaux qui viennent comme ça constamment autour, qui sont très belles, très travaillées, ce sont des voix très douces, des voix de femmes comme un chœur, mais comme un antichœur, c'est-à-dire, ce sont des voix qui volettent, qui viennent d'ailleurs, et cet ailleurs, c'est évidemment le temps. Mais un temps qui est irréparable, si bien que, si on n'est pas très attentif, il se produit ce phénomène de confusion *entre* la voix : puisqu'elle retentit maintenant, elle apparaît comme présente et, en réalité, elle est une voix du passé, c'est-à-dire qui raconte, qui ramène. Les voix prennent ce que tu vois et le renvoient dans un passé qui lui-même reste l'indéterminé¹².

Cet entretien était entièrement consacré à l'analyse des ouvrages de Duras et s'attachait particulièrement à examiner la singularité de la voix durassienne. Grâce à ces divers témoignages, nous pouvons constater que la représentation durassienne des voix, pour le moins originale et surprenante, a suscité de nombreuses réactions, notamment dans le monde de la critique cinématographique. En entrant dans ce nouveau domaine de la création, Duras a découvert la potentialité des voix, dont elle a pris de plus en plus conscience dans la représentation filmique.

Comme nous l'avons remarqué, dans *La Musica* déjà, en 1965, les voix durassiennes se présentent comme un personnage actant. Mais ce n'est qu'à partir des années 1970, période durant laquelle Duras se voua passionnément à la réalisation cinématographique, que ces voix se rencontrèrent et s'unirent entre l'espace des films et celui des romans. Duras effectuait alors, en toute liberté, des va-et-vient entre littérature et cinéma. Tantôt elle adapta le film *India Song* à partir de son texte conçu originellement pour le théâtre, tantôt elle novellisa certains de ses films après les avoir tournés, comme ce fut le cas avec *Nathalie Granger* ou *La Femme du Gange*¹³. Enfin, il lui arriva aussi d'aborder la création filmique en se tenant dans un espace tiers situé entre deux supports d'écriture distincts, soit entre scénario et roman, et cela donna naissance au film *Le Navire Night*.

Malgré un « dégoût » manifeste pour une grande partie du cinéma, l'écrivaine décida

¹² « À propos de Marguerite Duras », entretien avec Hélène Cixous (*Cahiers Renaud-Barrault*, 1975), repris dans Michel Foucault, *Dits et écrits I 1954-1975*, Gallimard, 2001, p. 1634-1635.

¹³ Dans la Chronologie des *Œuvres complètes* de la Pléiade, Gilles Philippe précise qu'avec *Nathalie Granger*, « pour la première fois dans l'œuvre personnelle de Duras, le film précède le livre » (OC2, p. XIX).

ÉCRIRE, FILMER AU DÉFI DE LA VOIX : DE LA MUSICA AU NAVIRE NIGHT

en effet de s'engager activement dans la création filmique, afin de nourrir son activité littéraire en renouvelant son regard et son écoute par l'apprentissage et la mise en œuvre des techniques cinématographiques. Cet engagement nouveau dans le monde du cinéma a certainement introduit des modifications stylistiques dans l'écriture de l'auteure. En tout cas, nous sommes en droit de penser que le cinéma fut envisagé comme une sorte d'outil littéraire par Duras. En effet, bien qu'ayant tourné une vingtaine de films en une vingtaine d'années, celle-ci conserva une vision très négative du cinéma. Déjà en 1977, elle portait un jugement sans concession :

Dans le cinéma, comme j'ai une sorte de dégoût du cinéma qui a été fait, enfin de la majeure partie du cinéma qui a été fait, je voudrais reprendre le cinéma à zéro, dans une grammaire très primitive... très simple, très primaire presque : ne pas bouger, tout recommencer.

En tout cas, le cinéma que je fais, je le fais au même endroit que mes livres. C'est ce que j'appelle l'endroit de la passion. Là où on est sourd et aveugle¹⁴.

Duras souligne ici que c'est à partir d'une même approche qu'elle s'est engagée dans la création littéraire et cinématographique. Afin de mieux comprendre sa position critique vis-à-vis du cinéma, citons encore l'auteure :

Tandis que le cinéma qui est fait pour plaire, pour divertir, le cinéma... comment l'appeler, je l'appelle le cinéma du samedi, ou bien le cinéma de la société de consommation, il est fait à l'endroit du spectateur et suivant des recettes très précises, pour plaire, pour retenir le spectateur le temps du spectacle. Une fois le spectacle terminé, ce cinéma ne laisse rien, rien¹⁵.

Tout en vouant une grande admiration à Godard, Chaplin, Bresson et Tati, Duras condamne la plus grande partie de la création cinématographique pour son caractère purement commercial. Or, l'image, à cause de l'avantage absolu qu'elle tire de sa visualité primordiale, a toujours fait l'objet de critiques dans l'histoire de la philosophie occidentale, et ce en tant qu'inverse de l'écriture, laquelle a trait à la question du non-visuel. La stratégie de Duras aura été d'entrer dans le monde du cinéma et d'y apprendre les techniques de réalisation afin de mieux comprendre ce qui fait l'avantage véritable du caractère visuel de l'image, puis du son, pour ensuite tenter de les incorporer dans son écriture. Ces éléments cinématographiques, visuels et sonores, suscitent ainsi chez l'écrivaine l'envie de leur donner une forme textuelle.

¹⁴ *Les Lieux de Marguerite Duras, OC3*, p. 238.

¹⁵ *Idem*.

La visualisation des voix dans l'œuvre écrite de Duras

Duras découvrit dans la représentation de la voix une potentialité narrative nouvelle, ouvrant à une compréhension pleine et directe de l'objet que seuls les films rendaient possibles ; en somme, elle décela dans la voix une qualité qui jusqu'à présent n'appartenait qu'aux images :

On est toujours débordé par l'écrit, par le langage, quand on traduit en écrit, n'est-ce pas ; ce n'est pas possible de tout rendre, de rendre compte du tout. Alors que dans l'image vous écrivez tout à fait, tout l'espace filmé est écrit, c'est au centuple l'espace du livre¹⁶.

L'écrivaine, qui pourtant reprochait aux films d'« arrête[r] l'imaginaire » de l'écriture à cause de la brutalité et de la netteté de leurs impacts visuels, s'empressa d'y recourir en tant qu'outils de transmission, estimant qu'ils constituaient néanmoins un moyen performant de communiquer l'information sans intermédiaire. Car l'écrivaine était parfaitement sensible au manque d'impact direct de l'écriture, à son incapacité à opérer une actualisation vraisemblable, telle que l'image peut le faire. Le cinéma lui dévoila donc la pauvreté « visuelle » immédiate de l'écriture, une déficience qu'elle allait dès lors s'efforcer de surmonter en tentant de faire prévaloir l'écrit sur l'image.

Dans *Le Camion*, réalisé en 1977, Duras nous éclaire sur cette relation entre texte et image :

Le cinéma le sait : il n'a jamais pu remplacer le texte.

Il cherche néanmoins à le remplacer.

Que le texte seul est porteur indéfini d'images, il le sait. Mais il ne peut plus revenir au texte.

Il ne sait plus revenir¹⁷.

Duras, qui affirmait, dans *Le Camion*, que « le texte seul » portait les images, tourna l'année suivante *Le Navire Night*, dont la réalisation se situe entre deux versions écrites, celle du scénario et celle du texte. Elle se lança dans la réalisation de ce nouveau projet, mais abandonna dès le deuxième jour du tournage : après la vérification des premiers « rushes », elle estima que ceux-ci étaient complètement ratés. Toutefois, elle décida de reporter au lendemain sa décision de continuer ou non le tournage :

J'ai commencé le tournage du *Navire Night* le lundi 31 juillet 1978. J'avais fait un découpage.

¹⁶ *Ibid.*, p. 236.

¹⁷ *Le Camion* (1977), OC3, p. 304.

ÉCRIRE, FILMER AU DÉFI DE LA VOIX : DE LA MUSICA AU NAVIRE NIGHT

Pendant le lundi et le mardi qui a suivi, du 1^{er} août, j'ai tourné les plans prévus dans le découpage. Le mardi soir, j'ai vu les rushes du lundi. Sur mon agenda, ce jour-là, j'ai écrit : film raté. Pendant une soirée et une nuit, j'ai abandonné le film, le *Night*. Je me suis tenue hors de lui, loin, aussi séparée de lui que s'il n'avait jamais existé. Ça ne m'était jamais arrivé : ne plus rien voir, ne plus entrevoir la moindre possibilité d'un film, d'une seule image de film¹⁸.

Duras avouait donc que c'est la première fois qu'elle ratait complètement le tournage d'un film. Elle abandonna le film ; mais le film aussi l'abandonna. Cependant, probablement à la demande de Benoît Jacquot, qui prêtait sa voix pour le film, Duras décida le lendemain de reprendre le tournage :

J'ai dormi. Et puis, comme d'habitude, j'ai eu cette insomnie — dépressive dit-on — d'avant l'aube. Et c'est pendant cette insomnie que j'ai vu le désastre du film. Que j'ai donc vu le film. Au matin, nous nous sommes retrouvés et j'ai dit à mes amis qu'on allait abandonner le découpage et tourner le désastre du film. Que dans la journée, on tournerait le décor et le maquillage des comédiens. On l'a fait. Peu à peu, le film est sorti de la mort¹⁹.

L'expérience de cette désillusion fit comprendre à Duras que l'écriture pouvait corriger l'échec cinématographique ; en somme, c'est à travers la réalisation de ce film raté que l'auteure entrevit la possibilité d'introduire dans son écriture une acuité visuelle et sonore telle qu'on ne la retrouve que dans les films.

Cinéma fini. J'allais recommencer à écrire des livres, j'allais revenir au pays natal, à ce labeur terrifiant que j'avais quitté depuis dix ans. En attendant, j'étais bien. Heureuse. J'avais gagné cet échec, j'avais gagné. Le bonheur devait venir de là, d'avoir gagné. Je me reposais d'une victoire, celle d'avoir enfin atteint l'impossibilité de filmer. Je n'ai jamais été aussi assurée d'une réussite que je ne l'ai été de cet échec, cette nuit-là²⁰.

Après avoir examiné le caractère immédiat des films, Duras avait découvert comment suppléer à cette « immédiateté » dans ses écrits en y introduisant un nouveau moyen : celui d'une voix capable de « rendre compte du tout ».

¹⁸ *Le Navire Night* (1979), OC3, p. 452.

¹⁹ *Ibid.*, p. 453.

²⁰ *Idem.*

Une écriture qui exprime « l'immédiateté » à travers la représentation de la voix

Le Navire Night conte l'histoire d'un amour qui naît et grandit entre un homme et une femme à partir d'un échange téléphonique. Sans jamais se rencontrer, sans jamais se voir, les deux amants vont entretenir une relation platonique qui durera trois ans. Mais c'est précisément cette distance qui permet à J. M. de porter toute son attention sur la voix de F. et d'en découvrir ainsi toutes les nuances :

— *Les derniers temps, elle est presque toujours couchée, mourante. Elle est tout le temps sous perfusion. Il lui arrive parfois de s'évanouir au téléphone.*

— *Il le sait à sa voix. Il distingue ses voix de ses voix. Sa voix couchée.
Sa voix mourante.
Sa voix piégée ou d'enfant.*

— *Sa voix quand elle parle du père adoré.
Sa voix de salon, sa voix menteuse.*

— *Sa voix dénaturée, détimbrée du désir.*

— *Sa voix d'épouvante.
Elle ne peut plus lui mentir²¹.*

Se vouant ainsi à la voix de F, l'oreille attentive de J. M. se transforme en personnage d'écoute, actant pour recueillir jusqu'à l'issue tragique les mots déposés par son interlocutrice. Un jour, F. lui confie qu'elle souffre d'une leucémie ; et le texte s'achève en laissant pressentir sa mort.

Dans la préface du *Navire Night*, Duras affirme qu'il s'agit là d'une histoire vraie :

L'histoire que relate *Le Navire Night* m'a été racontée en décembre 77 par celui qui l'avait vécue, J. M. l'homme jeune des Gobelins. Je connaissais J. M. et je connaissais l'histoire. Nous étions une dizaine de personnes à en connaître l'existence. Mais on n'en avait jamais parlé ensemble J. M. et moi. C'est au bout de trois ans qu'un jour — j'en avais parlé avec une amie de J. M. qui disait avoir oublié déjà certaines choses — j'ai eu peur que l'histoire se perde. J'ai fait demander à J. M. de la consigner au magnétophone. Il a accepté.

À part certaines dates et l'entrelacs des noms du Père-Lachaise qu'il n'avait jamais réussi à

²¹ *Ibid.*, p. 482.

ÉCRIRE, FILMER AU DÉFI DE LA VOIX : DE LA MUSICA AU NAVIRE NIGHT

débrouiller, il se souvenait²².

Duras tenta de reconstruire une histoire qui touchait déjà à sa disparition malgré la bonne mémoire qu'en conservait le jeune homme des Gobelins. Or, bien que le récit du *Navire Night* s'élabore autour du fil conducteur d'un téléphone, curieusement, il se compose pour la plupart de parties narratives : quatre dialogues seulement figurent dans le texte entier.

La première de ces conversations commence par une phrase au plus-que-parfait, dont l'énonciation ouvre le texte de manière brutale :

— Je vous avais dit qu'il fallait voir.

Que vers midi le silence qui se fait sur Athènes est tel... avec la chaleur qui grandit...

La ville se vide à l'heure de la sieste, tout ferme comme la nuit...

... qu'il fallait assister à la montée du silence... [...]

— Au Musée civique d'Athènes, le lendemain après-midi...

— Ah oui... c'est vrai... j'avais oublié... voyez comme on est...²³

Dès l'entame du texte, nous nous heurtons à un plus-que-parfait sans repère dans le passé. Plus loin on observe la répétition d'un autre énoncé au plus-que-parfait : « j'avais oublié », comme si ce temps avait été choisi intentionnellement par l'écrivaine pour mieux signifier une double remontée dans le passé. Certes, on pourrait dire que l'image de l'Athènes antique nous aide aussi à remonter le temps ; cependant l'axe temporel narratologique est ébranlé par l'absence de références à un passé autre que celui qui est énoncé au plus-que-parfait dans le texte.

La deuxième conversation est également introduite par un plus-que-parfait :

— Je vous avais dit être partie de l'hôtel bien avant les autres, que j'y étais arrivée vers 11 heures du matin. Que j'étais seule. À part deux dames des ambassades de France en Amérique rencontrées à l'aéroport d'Athènes, seule.

Que j'y étais restée jusqu'à 2 heures de l'après-midi.

Vous y êtes allé de cette façon vous aussi, non ?

— Oui.

— Je vous avais dit qu'il fallait voir. Voir²⁴.

²² *Ibid.*, p. 449.

²³ *Ibid.*, p. 455-456.

²⁴ *Ibid.*, p. 471.

MIREI SEKI

Il en va de même pour la troisième conversation :

— Je vous avais dit où elle était, entre deux salles, les dernières de cette immensité du musée de la ville, juste avant la salle des carcasses des chevaux de cuivre qu'on a trouvées en 1960, dans le port du Pirée.

C'est à partir de la blessure du visage, je crois, qu'elle m'a tellement frappée²⁵.

Enfin, dans la quatrième et dernière conversation, si le *je* se change en *vous*, le plus-que-parfait demeure :

— Vous aviez parlé de la mer aussi.

— Ah oui, peut-être... Des rats crevés le long des quais de Thessaloniki... de l'odeur de l'anis, de celle de l'ouzo... de l'odeur de la vase aussi... de la fin de la mer.

— Vous aviez parlé d'un film aussi.

— Oui... le film... le film n'a pas été tourné... Il y aurait eu des gens, ici. On les aurait découverts ici, plongés dans une réflexion commune très absorbante...

— Et qui tout à coup se serait arrêtée... ou qui aurait été arrêtée par la mort par exemple...

— C'est ça, oui... ou par un doute tout à coup... d'ordre général²⁶.

Malgré une modification du sujet, nous pouvons constater que le plus-que-parfait persiste jusque dans la dernière conversation. Or, après l'évocation du « film [qui] n'a pas été tourné », le plus-que-parfait est remplacé par quatre verbes au conditionnel passé qui viennent fermer l'histoire du *Navire Night*. Le passage du plus-que-parfait au conditionnel passé efface les repères temporels du passé, comme pour précipiter l'issue de l'histoire dans cet effacement du temps. La temporalité est exclue d'une histoire où les voix continuent à jouer un rôle important. Cela veut dire que la voix durassienne subsiste malgré la disparition de l'actualité temporelle de la narration due au recours au conditionnel passé, un temps qui remet en doute quelques repères laissés par le plus-que-parfait dans *Le Navire Night*.

L'histoire du *Navire Night*, racontée par J. M. en 1977 à Duras, renaîtra en tant que récit, film et texte définitivement publié au bout de deux ans. L'écrivaine est hantée par la

²⁵ *Ibid.*, p. 476.

²⁶ *Ibid.*, p. 485.

ÉCRIRE, FILMER AU DÉFI DE LA VOIX : DE LA MUSICA AU NAVIRE NIGHT

peur d'oublier cette histoire transmise par une voix qui porte en elle l'actualité narrative de la chose vécue. Le doute qui s'insinue entre le vécu et sa narration, et qui plane ainsi sur l'existence de ce vécu menace toujours l'écrivaine. Bernard Alazet a analysé ainsi cette dichotomie existence-oubli située au cœur du *Navire Night* : à partir des souvenirs de J. M., « l'histoire est racontée, comme souvent chez Duras, dans une distance temporelle qui autorise le doute sur sa réalité — sont peu à peu reconstitués certains épisodes, sans chronologie précise [...]»²⁷. » Il constate que dans *Le Navire Night* l'histoire s'élabore dans un recul narratif à partir du doute immanent à la reconstruction de son vécu. Ce doute est précisément celui que les voix éprouvent à l'égard d'elles-mêmes et qui ébranle leur présence. Dans les œuvres de Duras, il se pourrait que les voix n'aient de cesse que de se rappeler à leur propre mémoire lorsqu'elles pressentent leur disparition ; qu'elles s'entêtent, malgré la dissolution du temps, à persister dans une réalité qui est leur et que seule l'écriture pourrait entièrement reconstituer. L'écrivaine patiente jusqu'au moment où l'histoire commence à douter d'elle-même : c'est la méthode qu'elle emploie pour textualiser la voix dans sa réminiscence. Prêter l'oreille aux œuvres de Duras, c'est écouter ce doute des choses vécues en voie de disparition.

Mirei SEKI

²⁷ Bernard Alazet, notice du *Navire Night*, OC3, p. 1660.
Université Aichi. E-mail : mirei091472@gmail.com