

Spécial Topic / Dossier spécial :

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

Comment (s')appeler ? La force du nom chez Marguerite Duras

Je voudrais commencer par la gêne que j'ai ressentie pendant longtemps devant les noms propres chez Marguerite Duras. Lol V. Stein, Emily L., Michael Richardson, Anne-Marie Stretter, autant de noms fascinants. Mais à vrai dire, je n'ai jamais vraiment pu me représenter les dénommés comme des êtres de chair et d'os, contrairement à des personnages tels que Julien Sorel, Mathilde ou Rastignac. Les personnages durassiens m'apparaissent comme des fantômes au sens étymologique du terme, *phantasma*, à savoir *apparition*, *spectre*. Ils convoquent plutôt l'imaginaire que le réel, si bien qu'ils sont tous fantomatiques. Et c'est précisément ce malaise qui constituera le fil d'Ariane de mon exposé, qui sera quelque peu philosophique, voire ontologique ou même « hantologique ».

Il y a un paradoxe étonnant concernant les noms propres. Rien n'est plus propre et plus intime à moi-même que mon prénom et mon nom de famille, alors qu'ils m'ont été donnés par d'autres. J'ai été exclu du choix originel de ce qui est proprement mien, et ce fait révèle que je ne suis pas au fondement de moi-même, au fond de moi. Ainsi, en ce qui concerne le nom, nous sommes complètement soumis aux autres. D'ailleurs, la forme pronominale du verbe en français est bien révélatrice : « Je m'appelle », « je me nomme », dit-on pour : « Mon nom est tel. » Mais théoriquement et originellement, on m'a appelé, on m'a nommé, on m'a baptisé tel ou tel. Ainsi mon nom ne m'appartient-il pas vraiment, bien qu'il soit le centre même de mon identité. Voilà un fâcheux paradoxe. C'est la raison pour laquelle certains essaient de se ré-approprier leur identité en se donnant un nouveau nom, en se re-baptisant. Ce fut le cas de Marguerite Duras, dont le nom de naissance était Marguerite Donnadiou, comme on sait. Mais ce qui m'intéresse ici, c'est moins de chercher le sens du nom de plume de notre auteure que d'analyser le fonctionnement des noms propres dans ses ouvrages¹. Plus exactement, je voudrais examiner, dans une perspective ontologique, la question de la nomination et de l'appel chez Duras à travers trois motifs : les noms propres ; la répétition et l'oblitération ; la voix de personne.

¹ Voir Joëlle Pagès-Pindon, *La Voix du ravissement*, Bruxelles, L'Arbre à paroles, 2015, p. 19.

Les noms propres

Commençons par recenser les prénoms et patronymes dans les fictions. Dans ses premiers romans, notre écrivaine a tendance à utiliser des prénoms plutôt banals, comme Jean ou Georges, parmi lesquels certains reviennent à plusieurs reprises : Jacques (*Les Impudents*, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*), Valérie (*L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, *Le Ravissement de Lol V. Stein*), Anne ou Anna (*Moderato cantabile*, *Le Marin de Gibraltar*), Maria ou (Anne-)Marie (*Dix heures et demie du soir en été*, *La Musica* et bien entendu Anne-Marie Stretter dans le « cycle indien »)².

Cette récurrence ne semble pas être le fruit du hasard et mériterait d'être examinée minutieusement. Mais, pour le moment, laissons de côté cette question, et jetons tout d'abord un coup d'œil sur deux noms de famille qui reviennent sans cesse : il s'agit, bien entendu, de Stein et Steiner. Stein, apparaît pour la première fois dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964) en tant que nom de l'héroïne, puis réapparaît dans *Détruire dit-elle* (1969), pour se transformer en Steiner dans *Un homme est venu me voir* (1968) et ensuite dans la trilogie des « Aurélia Steiner » (1979). Parfois, on peut repérer une sorte de mue. Le dernier partenaire de Marguerite Duras, le jeune homme nommé Yann Lemée dans son acte d'état civil, évolue : « Yan », « Yann Andréa », « Yann Andréa Steiner ». Sur la question de judaïté que ce nom de famille évoque ou sur la valeur sémantique de ce nom qui signifie *pierre* en allemand, les recherches sont foisonnantes ; nous n'en parlerons pas ici³. Tout simplement, rappelons que si, à partir des années 1960, la question de judaïté commence progressivement à prendre une place prépondérante dans l'écriture de Duras, elle est fortement liée à celle du nom. Car la judaïté se révèle, comme nous le verrons, tout d'abord en tant que nom. Quant au sens de la répétition, nous y reviendrons plus tard.

Pour le moment, je voudrais attirer votre attention sur les petites modifications

² Voir aussi la notice de Chloé Chouen-Ollier à *Yann Andréa Steiner* (1992) : « Lorsque Duras retravaille les épreuves, elle ne cesse de changer les prénoms de ces deux personnages féminins [la monitrice et la sœur du petit garçon] qui empruntent leur nom à des héroïnes des œuvres passées » (*OC4*, p. 1451).

³ En ce qui concerne le Stein de *Détruire dit-elle* (1969), Duras dit qu'« il a un rôle nominal [...] Puisque le premier étonnement d'Alissa [...] porte sur le nom de Stein » (*Les Parleuses*, 1974, *OC3*, p. 15). Sur ce sujet, voir la notice de Ch. Chouen-Ollier à *Yann Andréa Steiner*, notamment les sections « Le livre de la judaïté » et « Une onomastique révélatrice » (*OC3*, p. 1454). Voir également Laurent Camerini, « La judaïté dans l'œuvre de Marguerite Duras », *Un imaginaire entre éthique et poétique*, Classiques Garnier, 2016 ; Dominique de Gasquet, « De Donnadieu à Duras », dans Alain Vircondelet, dir., *Duras, Dieu et l'écrit*, Monaco, Le Rocher, 1998, p. 279-295 ; Claude Burgelin, « Le père : une aussi longue absence », dans C. Burgelin et Pierre Gaulmyn, dir., *Lire Duras*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 41-61.

apportées aux noms par l'auteure, comme dans le cas de Claire et *Marcel Ragond* des *Viaducs de la Seine-et-Oise* (1960), devenus Claire et *Pierre Lannes* dans *L'Amante anglaise* (1967). Ainsi, non seulement le nom de famille, mais le prénom du mari change, alors que le prénom de l'héroïne et celui de la victime, Marie-Thérèse, restent inchangés⁴. Cette modification n'est pas anodine, dans la mesure où elle est partielle et non intégrale. Elle indique, me semble-t-il, que les deux textes ne relatent pas le même récit et qu'il ne s'agit pas d'une simple différence de genre littéraire, même s'ils sont presque identiques.

On peut ainsi trouver une certaine manie ou une obsession pour la nomination dans les détails du texte. Mais, ce qui est curieux, c'est que cette obsession ne vient pas d'une intention de construire une réalité fictionnelle bien stable. En effet, comme Duras reprend les mêmes récits et les mêmes thèmes à travers ses œuvres, il est bien naturel que les personnages et les lieux reviennent. Néanmoins, si l'on compare ce retour des personnages à celui de *La Comédie humaine* ou des *Rougon-Macquart*, la différence saute aux yeux. Balzac ou Zola se soucient d'une cohérence et essayent de coordonner les faits entre les romans pour rendre crédible la réalité des personnages, alors que chez Duras, même dans le cycle indien, ce genre de véracité n'est pas envisagée.

Suivant cette modification, un des personnages principaux, Michael Richardson, devient Michael Richard dans *Le Vice-Consul* (1966), pour retrouver son nom initial dans *India Song* (1973), alors que dans *L'Amour* (1971), privé de nom, il est appelé provisoirement « le voyageur ». Parallèlement, Lola Valérie Stein, devenue Lol V. Stein⁵, sera désignée simplement par ses initiales, L. V. S., et perd son nom dans *L'Amour*, où elle est désignée tout simplement « une femme ». Être désigné par ses initiales n'est peut-être pas une réelle modification, mais c'est un changement significatif. Une analyse détaillée de tous ces noms reste à faire. Que signifie, par ailleurs, le nom de jeune fille subitement révélé dans *Le Vice-Consul* ? Anna Maria Guardi, qui donnera plus tard le titre du film *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976). Sur cette dernière question, nous reviendrons plus tard.

En tout cas, si l'auteure voulait vraiment donner une certaine réalité aux personnages, ce serait une étrange façon, il faut le dire, de consolider la structure fictionnelle. Il nous semble que ces modifications manquent de naturel : c'est trop artificiel. Dans ce geste de modification, nous trouvons plutôt une hésitation, sinon un refus, d'hypostasier

⁴ D'après la notice de la Pléiade, Marie-Thérèse s'appelait Marie-Hélène dans la première version de la pièce en 1968 (OC2, p. 1784).

⁵ Dans un entretien avec Xavière Gauthier, Duras explique ainsi le cas de Lol, « M. D. : [...] elle nommée dans le livre : Lola Valérie Stein. / X. G. : C'est vrai, on le sait, malgré tout, là où est son vrai nom, c'est Lol V. Stein, non ? / M. D. : Son vrai nom, c'est elle qui se le donne. Après sa maladie, elle se nomme elle-même... et pour toujours » (*Les Parleuses*, OC3, p. 15)

COMMENT (S')APPELER ?

les personnages. L'identité est remise en cause. Richardson et Richard ne sont pas les mêmes personnes, tout en n'étant pas complètement différents non plus, disons qu'ils sont presque pareils, mais pas identiques. Autrement dit, la reprise chez Duras permet de créer un autre personnage que lui-même. C'est dans ce sens que le « principe d'identité » est nié dans cet acte de réécriture pour être remplacé par ce que nous pourrions appeler le « principe de superposition⁶ ».

On peut dire que tous ces noms sont en quelque sorte des signes qui ne renvoient pas forcément à des personnages réels, mais sont plutôt prononcés pour convoquer des êtres fantomatiques dans un monde potentiel. Duras ne cesse de les appeler, nommer et invoquer, en modifiant leurs noms à son gré. Rappelons que pour expliquer ce caractère fantasmagorique, notre auteure utilise l'expression : « l'approximation du personnage⁷ ». S'il en est ainsi, les êtres apparus dans un film ou même dans un texte, nommés Anne-Marie Stretter ou Michael Richardson, ne sont pas des personnages à part entière, mais plutôt des personnages approximatifs. D'où leur étrange flottement et leur physionomie spectrale.

On peut en outre repérer le même genre de modification concernant les toponymes. L'orthographe des noms réels est altérée très légèrement : Cholen pour Cholon, Sadeck pour Sadec ; Ram devient Réam dans *L'Amant*. Pourquoi de telles modifications ? Par exemple, le S. Tahla du *Ravissement de Lol V. Stein* (anagramme du mot grec *thalassa*, la mer) s'écrit S. Thala dans *Le Vice-Consul* et *La Femme du Gange* (1973), ou encore T. Beach. Eh bien, là aussi, nous trouvons encore ce refus de la réalité fictionnelle. S. Thala n'est pas S. Tahla, même si les deux noms se ressemblent comme deux gouttes d'eau. Autrement dit, S. Thala n'est pas un lieu identique et réel, même dans l'espace fictif qu'est l'espace littéraire. Je suis tenté de considérer ce lieu comme une khôra platonicienne, un réceptacle en quelque sorte, la matrice porteuse de toute matière. Essayons de vérifier cette hypothèse, en analysant *L'Amour*.

« Il m'a dit plusieurs noms ce matin quand je vous cherchais [...] j'ai choisi celui de S. Thala⁸. » Si l'on prend cette phrase au pied de la lettre, S. Thala n'est qu'un nom choisi parmi plusieurs noms attestés, et dans ce sens, il ne s'agit certainement pas d'un nom avec une identité définie : il s'agit plutôt d'une nomination. En outre, sa délimitation ou circonspection même n'est pas claire, ou tout au moins, elle est fort ambiguë, car la femme dit ceci : « On ne peut pas dépasser S. Thala, on ne peut pas y entrer⁹. » Mieux,

⁶ Nous nous inspirons ici de la notion de la physique quantique selon laquelle un même état quantique peut posséder plusieurs valeurs pour une certaine quantité observable.

⁷ Marguerite Duras, Jean-Luc Godard, *Dialogues*, Post-éditions/Centre Pompidou, 2014, p. 24.

⁸ *L'Amour* (1971), OC2, p. 1295.

⁹ *Ibid.*, p. 1280.

ce nom s'applique à plusieurs choses. Même aux êtres humains :

Il demande :

— S. Thala, c'est mon nom.

— Oui — elle lui explique, montre : — tout, ici, tout c'est S. Thala¹⁰.

L'héroïne nomme ce lieu, ce monde, comme si elle voulait le mettre sous sa domination, comme Adam. Nous savons que toponymes et patronymes sont interchangeables chez Duras, et ce genre de métonymie a un rôle prépondérant dans la célèbre dernière séquence de *Hiroshima mon amour* : deux amants sans nom (ou presque) se nomment mutuellement par un toponyme, Hiroshima, Nevers, comme s'ils voulaient inscrire ces noms dans leur corps. Mais, ce qui nous intéresse plus que cette métonymie, c'est plutôt la réplique de la femme dans *L'Amour* : « tout, ici, tout c'est S. Thala¹¹. » Si tous les êtres ont le même nom, le nom ne fonctionne plus comme indice de distinction. D'ailleurs l'ethnologie nous apprend que dans les sociétés dites « primitives » la possession d'un nom confère la maîtrise des choses et des personnes.

Mais, pour réfléchir à la question de la nomination, rappelons plutôt la Genèse. Dans un texte, connu sous le nom de « Système de 1803-1804 », qui est en quelque sorte une ébauche de *La Phénoménologie de l'Esprit*, Hegel écrit : « Le premier acte, par lequel Adam se rendit maître des animaux, fut de leur imposer un nom, c'est-à-dire qu'il les anéantit dans leur existence (en tant qu'existants). » En citant ce passage, Maurice Blanchot souligne la force meurtrière des mots :

Le mot me donne ce qu'il signifie, mais d'abord il le supprime. Pour que je puisse dire : cette femme, il faut que d'une manière ou d'une autre je lui retire sa réalité d'os et de chair, la rende absente et l'anéantisse. Le mot me donne l'être, mais il me le donne privé d'être. Il est l'absence de cet être, son néant, ce qui demeure de lui lorsqu'il a perdu l'être, c'est-à-dire le seul fait qu'il n'est pas¹².

En résumé, dans un acte de nomination, il faudrait avant tout repérer un rapport primitif ou inaugural entre les choses et les mots. On donne un nom à une chose, on la nomme pour la dominer. Ainsi peut-on examiner cette problématique sous un autre angle, si l'on se souvient que Walter Benjamin expliquait que ce langage adamique de nomination,

¹⁰ *Ibid.*, p. 1297. Selon une note de Florence de Chalonge, une première rédaction de cette phrase donnait : « [Je m'appelle S. Thala *biffé*] S. Thala, c'est mon nom ? » (*OC2* p. 1835)

¹¹ *Ibid.*

¹² Maurice Blanchot, *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 312.

COMMENT (S')APPELER ?

dégradé par le péché originel, est devenu le langage de la communication¹³. Autrement dit, le langage primitif consiste, sinon uniquement, tout au moins principalement dans cette fonction de nommer, et certains écrivains comme Duras décalquent et reconquièrent ce langage perdu à l'aide d'un geste scriptural presque magique.

Nous avons surtout examiné jusqu'ici les personnages explicitement nommés, mais chez Duras il existe également des êtres sans nom. Le cas le plus singulier et important est celui de *L'Amant*. La narratrice, infiniment proche de l'auteure, n'a pas de nom, comme dans *À la recherche du temps perdu* dans lequel le narrateur ne s'appelle pas Marcel, contrairement à ce que certains ont longtemps cru. Parallèlement, l'amant de la narratrice reste « le Chinois » tout au long du roman : il est privé de nom. Cependant, les personnages obtiennent paradoxalement une réalité fictionnelle grâce à cette carence, nous semble-t-il. Par ailleurs, nous pouvons évoquer d'autres cas, comme celui de « la mendiante », l'énigmatique figure du « cycle indien »¹⁴. Et il est à remarquer que le personnage sans nom n'a pas forcément moins de réalité que les personnages dotés de nom. Parfois, c'est tout le contraire. En réalité, ces deux statuts ont deux modalités d'être, comme le montrent les cas de Michael Richardson et de Lol, qui n'en gardent pas moins une réalité fictionnelle, tout en perdant leur nom, et en devenant « le voyageur » et « la femme ».

Son nom de Venise

Pour approfondir cette problématique à peine entrouverte, nous allons examiner maintenant un film singulier, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Rappelons qu'il s'agit du double d'*India Song* (1975) dans la mesure où le film de 1976 fut réalisé à partir de la bande son de ce dernier. Ou plus précisément, la bande sonore est exactement identique, et seule l'image change. Toutefois, « elle change du tout au tout, non seulement de nature mais de sens¹⁵ », explique l'auteure. Ce qui est particulier dans ce film expérimental, c'est qu'il n'y a aucun comédien — sauf à la dernière séquence et d'une manière assez vague — et que seules les voix résonnent dans l'espace vide. Quant au paysage, il n'a rien

¹³ Walter Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain », trad. M. de Gandillac, dans *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2000, p. 159.

¹⁴ Des personnages sans nom, Duras dit : « *Il y a toujours chez toi des personnages à nom et des personnages sans nom. La mendiante de Savannakhet par exemple.* / Là, il s'agit d'une disparition du nom. Comme le nom de jeune fille d'Anne-Marie Stretter, Guardi, effacé sur la pierre tombale. La mendiante, elle n'a plus besoin de nom. Elle n'a pas oublié la langue, elle a oublié les enfants, elle ne'a pas oublié le lieu de sa naissance, Battambang, mais elle a oublié son nom » (*Les Yeux verts*, 1980, OC3, p. 708)

¹⁵ Cité dans René Prédal, *Le Cinéma français contemporain*, Cerf, 1984, p. 127.

à voir avec l'Italie ni les Indes : on voit tout simplement le château Rothschild qui servait d'ambassade de France dans *India Song*. Comme l'indique le titre, le château est désert, mais aussi en ruine, étant donné que la propriété est abandonnée depuis longtemps et s'est dégradée. En tout cas, le spectateur qui connaît le film précédent ne peut s'empêcher de regarder ces images en les superposant à celles d'*India Song*. Les voix racontent le même récit, l'histoire est donc reprise ; les paroles se répètent, bien que les images ne soient pas les mêmes. Ce film marqua un tournant décisif pour la Duras cinéaste, dans la mesure où elle passa d'un cinéma avec acteurs à un cinéma sans acteurs.

Son nom de Venise nous apparaît comme une tentative de représenter le désert, l'absence même, et on sait que l'essence de l'image n'est rien d'autre que la présence de l'absence, la représentation d'une absence. Or, comme l'a bien montré Sartre dans *L'Imaginaire* (1940), l'absence en soi ne se trouve pas dans la réalité, puisqu'elle n'apparaît telle que par le projet de celui qui regarde cet espace en y supposant la présence d'un objet ou d'une personne. Autrement dit, c'est nous qui trouvons une absence en fonction de nos attentes. Dans ce film, le récit n'est, à aucun moment, accompagné d'images correspondantes, et si les personnages ainsi que les paysages sont oblitérés, cette oblitération est exécutée par les « voix off ». Ainsi, la procédure de disjonction entre images et sons, qu'on retrouve aussi chez Godard ou chez Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, est poussée à l'extrême. Deleuze l'analyse ainsi :

Son nom de Venise dans Calcutta désert insist[e] sur l'héautonomie d'une image visuelle rendue aux ruines, dégageant une strate encore plus ancienne comme un nom de jeune fille sous le nom de la femme mariée, mais tendant toujours à une fin, quand elle touche au point commun des deux images, à l'infini (c'est comme si le visuel et le sonore se terminaient avec le tactile, avec la « jonction »)¹⁶.

Mais, en ce cas, comment le spectateur arrive-t-il à se représenter les personnages dans ce vide ? Eh bien, c'est à travers les voix qui sont devenues, toutes, des voix off. Déjà, dans *India Song*, les voix et les acteurs étaient décalés. Mais, dans *Son nom de Venise*, tout est désert et cependant peuplé de voix, comme une boîte à sons. Or, le mot

¹⁶ Gilles Deleuze, *Cinéma 2-L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 335. Cette réflexion nous amène à une remarque aussi suggestive de W. Benjamin : « L'essence et le type d'un amour se dessinent le plus rigoureusement dans le destin qu'il réserve au nom — au prénom. Le mariage qui prend à la femme son nom de famille originaire pour le remplacer par celui de l'homme ne laisse pas non plus — et c'est vrai de presque toute proximité des sexes — son prénom intact. Il l'enveloppe, il entoure de petits noms tendres sous lesquels souvent il ne reparait plus pendant des années, des décennies. » Walter Benjamin, « Amour platonique », *Œuvres II*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 340-341.

COMMENT (S')APPELER ?

désert revêt ici plusieurs sens, me semble-t-il, tandis que « son nom de Venise » renvoie clairement à Anna Maria Guardi, le nom de jeune fille d'Anne-Marie Stretter, apparu pour la première fois dans *India Song*¹⁷. C'est la raison pour laquelle ce titre m'intrigue beaucoup, un titre, au premier abord, quelque peu énigmatique, tout au moins aux yeux d'un ignorant comme moi. Cependant, en y réfléchissant, il m'est venu à l'esprit qu'il pourrait s'agir d'un écho de la fameuse tirade d'Antiochus, roi de Commagène, dans la *Bérénice* de Racine.

Rome vous vit, Madame, arriver avec lui.
Dans l'*Orient désert* quel devint mon ennui !
Je demurai longtemps errant dans *Césarée*,
Lieux charmants où mon cœur vous avait adorée¹⁸.

Ainsi, l'alexandrin qui contient le mot *désert* est intercalé entre celui de Rome et celui de Césarée. Rome et Césarée, Venise et Calcutta. Cette distance et ce parallélisme sont-ils un pur hasard ? Duras, grande admiratrice de Racine¹⁹, n'a-t-elle pas repris ce mot *désert* dans le sens de l'absence d'une personne très chère ? Si mon hypothèse n'est pas trop erronée, on peut trouver dans ce titre une superposition du parallélisme entre Bérénice et Anne-Marie Stretter, Orient (Césarée) et Calcutta, Antiochus, le roi de Commagène, et le Vice-consul de Lahore.

À cela, je voudrais ajouter une autre remarque : tout à fait par hasard — je crois — Simone Weil cite aussi ce passage de Racine, et cela presque de la même manière dans *La Pesanteur et la Grâce* : « “Dans l'Orient désert...” Il faut être dans un désert, car celui qu'il faut aimer est absent²⁰. » Le commentaire de la philosophe d'origine juive est très éclairant ; il faut aimer dans ce désert ce qui est absent. Ainsi, la reprise chez Duras semble se manifester sous la figure emblématique du « désert » et de la « ruine », liée au paysage biblique et païen qui ne représente ni plus ni moins que l'absence. Bien évi-

¹⁷ Dans *Le Vice-Consul*, le nom de Guardi n'apparaît pas. Par ailleurs, ce patronyme est contradictoire dans la mesure où elle dit qu'elle est vénitienne par sa mère mais que son père est français.

¹⁸ Jean Racine, *Bérénice* (1670), acte I, scène 4 ; les soulignements sont nôtres.

¹⁹ Dans un entretien avec Dominique Noguez, Duras a déclaré adorer Bérénice : « D.N. : Vous aimez Bérénice, la pièce ? / M. D. : Je l'adore. Oui. Il me l'a donnée à connaître, Racine » (*La Couleur des mots, Entretiens avec Dominique Noguez, Autour de huit films*, 1984, Paris, Benoît Jacob, 2001, p. 172). Selon Laure Adler, Duras considérait depuis longtemps Racine comme un maître (*Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, p. 707) ; voir également « Racine, Diderot », dans *Les Yeux verts* (OC3, p. 680-681), et « La lecture dans le train (1985, OC4, p. 1023).

²⁰ Simone Weil, *La Pesanteur et la Grâce*, Paris, Plon, 1947, rééd. p. 126.

demment, mon hypothèse reste à soumettre à l'épreuve. Néanmoins, cela ne semble pas être un pur hasard si Duras tourne, trois ans après, un autre film sur Rome et Bérénice, intitulé précisément *Césarée*.

De Césarée à Aurélia Steiner

En 1979, avec les chutes du *Navire Night*, Duras produit deux courts-métrages : *Césarée* et *Les Mains négatives*, deux films sans comédiens avec la même procédure de superposition. Ici, nous nous contenterons d'examiner *Césarée*, qui est inspiré de la *Bérénice* de Racine. Mais il existe une autre source, c'est le voyage que Duras a fait l'année précédente en Israël et pendant lequel elle a visité Césarée.

Ce court-métrage dont le scénario est extrêmement simple et bref — quatre pages dans la Pléiade — avec beaucoup de marge, on pourrait le réduire à une page, si l'on supprimait les sauts de ligne. Comme un refrain, on entend dès le début :

Césarée
Césarée
L'endroit s'appelle ainsi
Césarée
Cesarea²¹.

Si le nom de Césarée est répété vingt-deux fois tout le long du texte, les images ne montrent qu'un banal paysage parisien, le jardin des Tuileries avec ses statues de Maillol, la place de la Concorde avec son obélisque. Nulle évocation méditerranéenne, encore moins les ruines de la capitale royale d'Hérode le Grand. La voix de l'auteure raconte, indépendamment des images et d'une manière superposée, la tragédie de Bérénice abandonnée par Titus. Elle raconte l'histoire comme si elle avait sous les yeux ce paysage oriental : les ruines de la ville portuaire, la mer, le marbre, les colonnes de marbre bleu. Elle dit : « Tout détruit. Tout a été détruit²². » Il ne reste que le nom et la mémoire. Par ce texte, le spectateur est prié de se représenter Bérénice et Césarée, ici invisibles. Cette litanie de Césarée invoque ce personnage mythique qu'est Bérénice. Or, à aucun moment, le nom de celle-ci n'est prononcé. Par périphrase, elle est désignée « reine des Juifs », « femme reine de la Samarie ». Ainsi, encore une fois, le nom du lieu remplace le nom de l'héroïne. Césarée, réitéré, ce n'est rien d'autre que Bérénice revenante. Ainsi le personnage apparaît-il comme un spectre par la convocation ou plutôt l'invocation répé-

²¹ *Césarée* (1979), OC3, p. 486.

²² *Ibid.*, p. 487.

COMMENT (S')APPELER ?

titive. Je n'insisterai pas ici sur l'étymologie du terme, *invoquer*, *invocare* qui comprend le terme *vox*, *voix*.

Ce style, que l'on pourrait appeler « style de désert », Duras le développe dans la trilogie des *Aurélia Steiner* où, elle donne, cette fois, aux êtres sans nom un nom unique : Aurélia Steiner. Dans ces trois textes, et tout particulièrement dans les deux films, la voix narratrice a d'ores et déjà acquis son statut un peu fantastique de « voix off », effaçant la frontière entre le dehors et le dedans. Cette voix, à la fois impersonnelle et très personnelle, lointaine et intime, absente et présente, parle à la première personne, mais on a l'impression d'entendre l'histoire d'un tiers.

Le personnage éponyme, invisible, est à la fois unique et pluriel, dans la mesure où elle subsume en quelque sorte des milliers de jeunes filles juives de plusieurs générations et de plusieurs lieux. « Elle a toujours 18 ans, où qu'elle soit. Et elle porte le même nom. Et elle peuple la terre entière » explique l'auteure²³.

Le premier texte commence ainsi : « Je vous écris tout le temps, toujours ça, vous voyez²⁴. » Elle s'adresse ainsi à un « vous ». Cette deuxième personne interpellée, bien qu'au masculin, pourrait être également elle-même : « Où êtes-vous ? / Que faites-vous ? / Où êtes-vous perdu²⁵ ? » Ainsi, elle appelle, elle demande, elle se cherche elle-même, jeune fille juive, assassinée ou perdue quelque part ou plutôt nulle part. C'est la raison pour laquelle cette lettre d'appel se clôt sur une signature qui est en même temps un acte d'auto-nomination.

Je m'appelle Aurélia Steiner.
Je vis à Melbourne où mes parents sont professeurs.
J'ai dix-huit ans.
J'écris²⁶.

Cette fin est reprise dans deux autres textes, à l'exception du nom du lieu, qui sera Vancouver puis Paris. Il est donc évident que cet éponyme est un noyau à la fois sémantique et narratologique. En effet, dans *Aurélia Steiner (Vancouver)*, nous voyons que les noms jouent encore un rôle primordial dans l'économie du récit. Le matin, l'héroïne-narratrice rencontre sur la plage un marin à cheveux noirs qui viendra le soir chez elle. Ensuite, ils ont des rapports intimes. C'est alors qu'elle lui donne son nom, alors que le marin reste anonyme. Examinons cette séquence. Rappelons que l'on ne voit aucune

²³ *Les Yeux verts*, OC3, p. 647.

²⁴ *Aurélia Steiner (Melbourne)* (1979), OC3, p. 494.

²⁵ *Ibid.*, p. 495.

²⁶ *Ibid.*, p. 502.

figure humaine dans ce film, mais seulement des paysages déserts, et que l'on n'entend que le monologue d'une voix féminine.

Je lui dis : je vais vous donner un nom.

Vous allez le prononcer, vous ne comprendrez pas pourquoi et cependant je vous demande de le faire, de le répéter sans comprendre pourquoi, comme s'il y avait à comprendre.

Je lui dis le nom : Aurélia Steiner²⁷.

Alors, le marin, en découvrant peu à peu le corps de jeune fille, répète le nom, tantôt le nom entier, tantôt seulement le prénom. Il n'énonce aucun autre nom. Ici, le langage n'est plus celui de la communication, mais comme un gazouillement, comme un cri, bref, une simple voix, une *phonè*²⁸.

Ainsi, elle lui donne — et le verbe *donner* doit être entendu au sens le plus fort — son nom. Toutefois, il faudrait remarquer qu'elle dit : « je vais vous donner *un* nom », et pas « mon nom ». Cette expression nous laisse entendre qu'il ne s'agit pas de son nom d'origine. Elle se nomme, elle s'appelle « Aurélia Steiner ». Ou, si l'on utilise un terme de la rhétorique, il s'agit d'une prosopopée²⁹. À travers cette jeune fille, c'est « Aurélia Steiner » en personne qui apparaît. On l'a appelée partout, cette jeune fille juive sans nom, sans savoir son nom. En fait, il ne s'agit pas d'une jeune fille, mais de milliers de jeune filles restées dans l'anonymat. Et enfin, on lui a donné un nom.

De ce passage, Duras a donné l'explication suivante :

Isi Beller dit que l'acte sexuel est là comme une sorte de métaphore de ce qui devrait se passer quand on appelle, quand on nomme quelqu'un. [...]

Elle est prise, dit-il, dans une espèce de va-et-vient entre l'inscription et l'effacement du nom et c'est ça, l'orgasme radical, juif, d'Aurélia Steiner³⁰.

S'il en est ainsi, l'inscription et l'effacement ne sont-ils pas deux actes presque identiques ? Ou si vous préférez, ce sont deux aspects d'un même acte. En fait, il s'agit d'une oblitération qui inscrit en effaçant. Contrairement à Bérénice ou à la mendicante qui, en perdant leur nom, ont gagné paradoxalement leur réalité fictionnelle, une jeune fille juive anonyme a absolument besoin d'un nom pour montrer sa figure sans visage. Il faut tout

²⁷ *Aurélia Steiner (Vancouver)* (1979), OC3, p. 512.

²⁸ Le mot *phonè* est probablement parent de *phaino*, dont il garde l'idée de révélation. Ce qui nous intéresse ici, c'est l'apparition comme voix.

²⁹ Voir Bruno Clément, *La Voix verticale. Essai sur la prosopopée*, Paris, Belin, 2013.

³⁰ *Les Yeux verts*, OC3, p. 706-707.

COMMENT (S')APPELER ?

d'abord la nommer pour la convoquer.

Il est temps de tirer de nos réflexions quelques conclusions, fussent-elles provisoires.

Il faudrait tout d'abord éclairer le sens de cette procédure de superposition et de désert dans tous ces films où seuls les noms résonnent dans un paysage sans figure humaine. Il me semble que Marguerite Duras essaie d'invoquer les personnages, seulement avec la force du nom, comme une chamane, et les répétitions typiquement durassiennes ont, dans ce sens, une fonction magique. « C'est un appel à l'intérieur, un appel dans la mort, explique Duras. La voix appelle les morts, elle leur parle. [...] Où appeler ? On peut appeler sur les fleuves ou sur les routes. Sur les fleuves. Dans les capitales. Ces appels, c'est l'écriture³¹. » Or, ces expressions ont une résonance presque heideggerienne. On sait que l'« appel » (*Ruf*) est un des thèmes principaux de *Sein und Zeit*. Ce qui appelle, selon le philosophe allemand, dans l'expérience de la voix (*Stimme*), c'est le *Dasein* même du profond de son être dépaycé dans la *Stimmung*. Il faudrait souligner ici que « l'appel n'énonce rien, il ne donne pas de nouvelles sur les événements du monde, il n'a rien à raconter³² » et que « l'appel se passe de toute émission vocale. Il ne se formule même pas du tout en mots³³ ». Ainsi, si cette voix appelle, c'est seulement sur le mode du silence (*Schweigens*).

C'est une voix semblable, chez Duras, qui appelle et nomme dans le désert. Là, le thème de l'appel et celui de la nomination se mêlent et s'entremêlent inextricablement au fond du silence. « Comment appeler ? » et « comment s'appeler ? », ces deux questions ne seraient-elles pas les deux vecteurs de la même pulsion de mort, moteur même de l'écriture ? C'est une voix fantomatique, certes, mais c'est elle qui nous appelle, nous nomme et sans doute, nous dicte.

Nao SAWADA

³¹ *La Couleur des mots*, p. 190.

³² Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (1927), Tübingen, Niemeyer, 2006, p. 273, traduction d'Emmanuel Martineau.

³³ *Ibid.*, p. 274.