

Spécial Topic / Dossier spécial :
Marguerite Duras, une voix fantôme : roman, théâtre, cinéma

Postface
Je, vous, il

Lorsque, après une décennie largement consacrée au cinéma, Marguerite Duras revint pleinement à l'écriture, la sensibilité commune à la littérature et à la langue avait changé. L'année 1980 est en effet généralement retenue comme borne d'entrée dans le « moment énonciatif » des arts et des sciences du langage : désormais l'énoncé intéresserait moins par ce qu'il *dit* que parce qu'il *est dit* : par les traces de l'acte qui l'a produit. Cette borne ne marque assurément point tant un début qu'un sommet, le terme d'un mouvement évolutif engagé depuis longtemps, mais dont le triomphe s'impose soudain : en France, la linguistique serait désormais énonciative, et la littérature se voudrait discours. La première s'intéresserait moins à la langue dans sa systématité que dans ses réalisations communicationnelles et interactionnelles ; la seconde se reconfigurerait autour des formes qui se donnent comme parole et prennent le *je* comme point de repère¹.

Lorsqu'en 1980, Marguerite Duras revint pleinement à l'écriture, sa propre sensibilité à la littérature et à la langue avait également changé. Elle radicalisa des choix personnels qui travaillaient sa prose depuis dix ou vingt ans, mais aussi, tout simplement, elle suivit la pente commune. Sans doute le fit-elle avec plus de talent que d'autres, puisqu'elle ne tarda pas à devenir le grand auteur de son temps : désormais écrivaine du *je*, de la parole et de la voix, elle incarna, en sa dernière période, le « moment énonciatif » de la littérature française.

Ce trajet vers le discours est d'abord sensible dans les livres cinématographiques de Duras. Les plus anciens ressemblaient à des scénarios : leur présent n'était pas ancré dans le temps et ne coïncidait pas avec le propos d'un narrateur auquel l'auteure refusait d'ailleurs toute existence ; c'était le présent d'une instance non subjective et non discurs-

¹ C'est en 1980 que Catherine Kerbrat-Orecchioni fit paraître le premier manuel consacré à une notion qui devait devenir centrale pour la linguistique française : *L'Énonciation : de la subjectivité dans le langage* (Paris, Armand Colin). Dans *La Littérature au présent* (Paris, Bordas, 2005), Dominique Viart et Bruno Vercier soulignent d'emblée l'avènement sans précédent de la littérature du *moi* après 1980. Pour une perspective plus large, je me permets de renvoyer à G. Philippe, « 1980 : l'année zéro du "moment énonciatif" ? », *Études de lettres*, n° 312, 2020, à paraître.

sive, celui de la caméra² : « Temps couvert. / Les baies sont fermées. / Du côté de la salle à manger où il se trouve, on ne peut pas voir le parc³. » Ce protocole fut abandonné dans les textes rassemblés, à l'orée des années 1980, dans *Le Navire Night* (1979). Les nouveaux textes cinématographiques de Duras récusaient l'impersonnalité du scénario ; ils étaient désormais discursifs ; quelqu'un y parlait d'emblée à quelqu'un : « Je vous avais dit qu'il fallait voir. / Que vers midi le silence qui se fait sur Athènes est tel⁴... »

Ce devenir-discours de l'œuvre de Duras s'illustre de façon encore plus évidente, quoique plus ponctuellement, dans le trajet d'un texte comme *L'Homme assis dans le couloir*, dont une première version avait paru dans *L'Arc* en octobre 1962 et dont la réécriture prit la forme d'un petit livre chez Minuit en avril 1980. En 1962, Duras avait utilisé une narration impersonnelle et un présent *asynchrone*, c'est-à-dire un présent qui ne correspondait pas au moment d'énonciation du texte et commutait d'ailleurs en maints endroits avec le passé simple : « Au moment où il croit comprendre qu'il ne peut plus choisir du tout de se la laisser vivre encore, elle crie. / Le corps se débat dans des soubresauts longs, lents. / Quelqu'un cria de la douleur de mourir⁵. » Le passé simple disparut de la version de 1980, tandis qu'apparaissait la première personne : le court texte était désormais scandé par une trentaine de variations sur « je vois », qui donnaient au présent une valeur cette fois *synchrone* : la scène était observée ou imaginée au moment même où elle était rapportée. Le récit était devenu discours : « Je vois que la femme bouge et qu'elle va franchir à son tour les trois pas qui la séparent de lui. Je vois encore qu'il amorce un mouvement de fuite et qu'il retombe dans le fauteuil. Puis je ne vois plus rien au-delà des faits⁶. »

Depuis *Dix heures et demie du soir en été* (1960) jusqu'à *L'Amour* (1971), Duras avait fréquemment pratiqué le présent de narration, mais bien rarement ce présent synchrone que l'on appellerait bientôt le « présent d'énonciation ». *L'Été 80*, le livre qui, paru en octobre 1980, emblématise plus encore que *L'Homme assis dans le couloir* le retour de Duras à la littérature, optait dès les premières lignes pour un présent qui faisait radicalement coïncider le moment de l'écriture et le moment décrit : « Donc, voici, j'écris pour *Libération*. Je suis sans sujet d'article. Mais peut-être n'est-ce pas nécessaire. Je crois que je vais écrire à propos de la pluie. Il pleut. Depuis le 15 juin il pleut⁷. » Le *je* serait désormais une des marques de fabrique de l'écrivaine, même dans ses textes de fiction ;

² Voir Marguerite Duras, « La destruction la parole », entretien avec Jean Narboni & Jacques Rivette, *Cahiers du cinéma*, n° 217, novembre 1969, p. 47-48.

³ *Détruire dit-elle* (1969), OC2, p. 1095.

⁴ *Le Navire Night* (1979), OC3, p. 455.

⁵ « L'Homme assis dans le couloir » (1962), OC3, p. 634.

⁶ *L'Homme assis dans le couloir* (1980), OC3, p. 626.

⁷ *L'Été 80* (1980), OC3, p. 809.

POSTFACE

quant à ses textes d'*autofiction* (apparu en 1977, le mot était encore tout neuf dans le vocabulaire critique), ils joueraient plus encore que les autres sur la confusion entre la figure de la narratrice et celle de l'auteure. Par ses choix formels, *L'Amant* (1984) peut alors être lu comme la réécriture d'*Un barrage contre le Pacifique* (1950) à une époque où le moment énonciatif est parvenu à son sommet.

L'Été 80 proposait, à son tour, une trentaine de variations sur le même *je vois* que *L'Homme assis dans le couloir* (« Je les vois bien. Je vois le gris des yeux de l'enfant remplis des cristaux du regard, leur brillance humide, leur chair, je vois le gris profond et uni de la mer, je vois la forme de leurs corps, les espaces de la pluie tombante et les espaces encrés de la pluie à venir⁸ »), mais la fin de l'ouvrage inaugurait la pratique d'un discours adressé qui se maintenait jusqu'à la boucle des dernières lignes : « Vous êtes près de moi. Vous dites : elle ne s'est pas détournée. Que les cars ont descendu la grande côte au-dessus du môle. Qu'ils sont passés le long de la plage. Que la marée monte. Que le corps a dû disparaître de la plage peu après la venue de la nuit. Qu'il pleut⁹. » Les lecteurs de *L'Été 80* ne pouvaient savoir que l'interlocuteur anonyme de la septième section (« Il y a un an, je vous envoyais les lettres d'Aurélia Steiner. Je vous ai écrit ici de Melbourne, de Vancouver, de Paris¹⁰ ») n'était pas tout à fait le même que celui de ces dernières lignes, écrites après que Yann Andréa fut pleinement entré dans la vie de Marguerite Duras, le 30 août 1980. Yann devait être le *vous*, à la fois réel et fictionnel, de plusieurs des livres « adressés » de Duras comme *Emily L.* (1987) ou *Yann Andrea Steiner* (1992).

Il n'est pas nécessaire de revenir ici sur un point que Joëlle Pagès-Pindon a si bien éclairé dans ce volume, mais simplement de constater que la narration au *vous* est une des formes prises par le devenir-discours de la prose de Marguerite Duras en consonance avec le « moment énonciatif » qui atteignait alors son sommet. Aujourd'hui fréquent dans la littérature de langue française¹¹, le récit à la deuxième personne était encore fort rare au moment où Duras donnait à la forme un chef-d'œuvre : *La Maladie de la mort*, paru dans les tout derniers jours de 1982. La première phrase du texte est une des plus célèbres, et sans doute une des plus belles, de l'œuvre de l'écrivaine : « Vous devriez ne pas la connaître, l'avoir trouvée partout à la fois, dans un hôtel, dans une rue, dans un train, dans un bar, dans un livre, dans un film, en vous-même, en vous, en toi, au hasard de ton sexe dressé dans la nuit qui appelle où se mettre, où se débarrasser des pleurs qui

⁸ *Ibid.*, p. 848.

⁹ *Ibid.*, p. 853.

¹⁰ *Ibid.*, p. 834.

¹¹ Voir Daniel Seixas Oliveira, « Le récit écrit à la deuxième personne : un dispositif discursif invraisemblable ? », dans Isabelle Boisclair & Karine Rosso, dir., *Interpellation(s). Enjeux de l'écriture au "tu"*, Montréal, Nota bene, Montréal, 2018, p. 27.

le remplissent¹². »

Dans les tout premiers jours de cette même année 1982, Duras avait publié *L'Homme atlantique*, le texte qu'elle avait lu, quelques mois plus tôt, sur les images du film homonyme : elle s'y adressait dès les premières lignes à un *vous* que l'on voyait à l'écran, Yann Andréa : « Vous ne regarderez pas la caméra. Sauf lorsqu'on l'exigera de vous. : Vous oublierez. / Vous oublierez. / Que c'est vous, vous l'oublierez¹³ »). Mais on mesure mieux encore l'attraction que Duras éprouva pour la forme adressée si l'on considère un document découvert trop tard pour figurer dans l'édition des *Œuvres complètes* de la Bibliothèque de la Pléiade. Il s'agit d'un dactylogramme de neuf feuillets présentant des corrections de la main de Marguerite Duras, particulièrement abondantes au tout début et à la toute fin du texte¹⁴. En voici les premières lignes :

Et puis, une fois, ~~faute de votre présence~~, j'écris. Chaque jour, quelquefois le soir, quelquefois la nuit, j'écris l'histoire, ~~cette histoire-là, de vous et de moi, et une autre histoire aussi avec un autre homme que j'appelle tout de suite l'homme menti.~~ C'est à cette époque-là *C'est vers ces jours-là* que vous entrez dans une période de cris, de hurlements. ~~C'est difficile de dire précisément quand précisément vous avez commencé à crier.~~ Vous criez tout ce que vous avez à dire. Aussi *bien* qu'est-ce que c'est que ce livre ~~que je fais qu'est-ce que c'est encore... ?~~ Encore un livre. Je vous dis ~~que~~ : dans ce livre j'ai dix-huit ans, j'aime un homme qui *aime hait* mon désir, mon corps. Vous ~~vous réfléchissez et vous me~~ proposez toujours en criant ~~que vous pouvez : Je vous préviens, je peux~~ taper pour ~~moi vous~~ pendant deux heures, *mais* c'est tout ~~pas une minute de plus.~~ Vous tapez sous dictée. Dès que vous tapez vous ne criez pas. C'est après que ça survient. Vous criez contre moi, contre tout. Vous devenez un homme qui veut quelque chose mais qui ne sait pas quoi. Vous voulez, de toute la force de vos cris, mais de quoi, vous ne le savez pas. Dans le livre j'écris : il veut, mais il ne sait pas quoi. Alors il crie pour dire qu'il ne sait pas, et il crie aussi pour savoir. Vous criez aussi pour essayer de faire que tout à coup dans le hasard du flot de vos paroles, il sorte de vous ce renseignement dont l'absence vous est infernale¹⁵.

¹² *La Maladie de la mort* (1982), OC3, p. 1255.

¹³ *L'Homme atlantique* (1982), OC3, p. 1159.

¹⁴ Le document original n'est pas localisé, mais une copie nous en a été communiquée par Christiane Blot-Labarrère, que nous remercions chaleureusement.

¹⁵ Transcription simplifiée du premier feuillet du document, dont le haut est reproduit dans C. Blot-Labarrère, *Album Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014, p. 198. Les corrections manuscrites apparaissent ici en italique ; quelques signes marginaux, quelques corrections supplémentaires, sans doute au crayon et parfois biffées, ne sont pas reprises. Une double barre verticale laisse penser que Duras a songé à supprimer les lignes qui précèdent « Vous criez contre moi. »

POSTFACE

Malgré les titres d'attente portés en haut du premier feuillet — « Yann ou *Écrire* » —, il s'agit ici d'une version du texte que Duras publia dans *Libération* le 14 novembre 1986 sous le titre *La Pute de la côte normande*, puis chez Minuit, sous la forme d'un tout petit volume, en décembre de la même année. Les deux documents diffèrent cependant sur deux points notables. Le dactylogramme est, d'une part, bien plus abstrait que le texte publié : s'il offre le même décor trouillois, il ne mentionne plus la mise en scène berlinoise de *La Maladie de la mort* (qui occupe les trois premiers paragraphes du texte publié), ni « l'épisode de Quillebeuf » (point de départ d'*Emily L.*, alors en chantier). Le dactylogramme s'adresse d'autre part à un *vous*, alors que Yann est évoqué à la troisième personne dans le texte publié.

Il est difficile de dire si notre dactylogramme précède l'article de *Libération* ou s'il en est une réécriture : certaines leçons du texte publié sont ici biffées, d'autres y apparaissent dans les corrections manuscrites ; il est également possible que les deux textes récrivent une version plus ancienne, dont la variante imprimée aurait été adaptée pour répondre à une demande émise par le quotidien au moment de la sortie de *Les Yeux bleus cheveux noirs* (dont *La Pute de la côte normande* conte la gestation), tandis que « Yann ou *Écrire* » aurait été préparé sur un autre horizon, par exemple en vue d'une insertion dans un recueil de textes épars¹⁶. Il est, en tout cas, intéressant de noter que Duras fit à diverses reprises le va-et-vient entre *vous* et *il* : *Les Yeux bleus cheveux noirs* est en quelque sorte une version au *il* de *La Maladie de la mort* ; Yann Andrea Steiner est en quelque sorte une version au *vous* de *L'Été 80*. De tels va-et-vient s'observent aussi parfois, plus ponctuellement, dans les brouillons de l'écrivaine, et l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine conserve même une version au *vous* de *L'Homme assis dans le couloir*¹⁷.

Ce va-et-vient entre textes adressés et textes non-adressés, ou — comme dans *Emily L.* — entre plan discursif embrayé sur le présent du *je/vous* et plan narratif (l'histoire de la jeune Anglaise, parfois contée au passé simple, mais plus souvent à l'imparfait et au plus-que-parfait), ou encore — comme dans *L'Amant* — entre désignations de la jeune fille à la première et à la troisième personne, témoigne encore de l'intérêt qu'au tournant des années 1980 Duras manifesta pour les variations énonciatives.

On concédera que l'œuvre antérieure de la romancière présentait déjà des mouvements dans ce sens. On concédera aussi — ne l'avons-nous pas dit d'emblée ? — que ce

¹⁶ Voir Joëlle Pagès-Pindon, Notice de *Le Monde extérieur* (1993), OC4, p. 1476.

¹⁷ Conservé à l'IMEC sous la cote DRS 19.3, ce dactylogramme de 23 feuillets est intitulé « Contrechamp » et sous-titré « Une reconstitution de "L'Homme assis dans le couloir" de Marguerite Duras. » Il est probable que ce texte a été envoyé à Duras, dont on ne reconnaît pas du tout le style ; l'auteur n'en est pas identifié ; quelques indices manuscrits témoignent d'une lecture par l'écrivaine.

déplacement ne lui fut pas propre : c'était celui de son époque. Mais il prit chez elle une ampleur qui se rencontrait rarement ailleurs, d'autant qu'elle le combina avec une syntaxe désormais « vocale »¹⁸. Cette inflexion ne signifie cependant pas que Duras ait voulu ancrer son œuvre dans une réalité pleine ou renoncé à une forme de spectralité. Dès *Le Camion*, mais encore dans la nouvelle version de *L'Homme assis dans le couloir*, elle fut d'ailleurs attirée par le récit au conditionnel : « L'homme aurait été assis dans l'ombre du couloir face à la porte ouverte sur le dehors. / Il regarde une femme qui est couchée à quelques mètres de lui sur un chemin de pierres. » Le *je* et le *vous* de la dernière partie de la production de Duras renvoient bien sûr à l'écrivaine et à Yann Andréa, mais ils fonctionnent aussi comme des noms propres vides, un peu à la manière du *il* et du *elle*, de *l'homme* et de *la femme* de *L'Amour* en 1971¹⁹, ou déjà des « Chantiers », la nouvelle qui fermait en 1954 le recueil *Des journées entières dans les arbres*. Mais ces textes n'étaient dits par personne ; ils restaient sans voix. Dans « *Yann ou Écrire* » et plus généralement dans la dernière partie de l'œuvre de Duras, les personnages sont devenus des voix, sans cesser pour autant d'être des spectres : ce sont des voix fantômes.

Gilles PHILIPPE

¹⁸ Voir ici-même, p. 163–166.

¹⁹ On s'étonnera alors, avec Florence de Chalonge, de l'étrange apparition d'un *nous* narratorial dans le courant de *L'Amour* (voir *OC2*, p. 1272 et note 4, p. 1834).