

Document Citation

Title	Marguerite Duras à Montréal -- excerpt: L'impossible voix
Author(s)	René Payant
Source	<i>Éditions Spirale</i>
Date	1981
Type	book excerpt
Language	French
Pagination	156-169
No. of Pages	7
Subjects	Duras, Marguerite (1914-1996), Gia Dinh (formerly French Cochinc, Vietnam
Film Subjects	

Duras, Marguerite

L'IMPOSSIBLE VOIX

par René Payant

à L.D.

Courons le risque de nous lancer dans le cinéma sans attendre de permission : inventons nos critères, ne nous fions qu'à la critique sauvage, elle existe.

Duras¹

Je trouve quelquefois beaucoup de plaisir à écrire, voilà tout.

Stendhal²

Pourquoi (pas) ?

Autour de moi, on le sait ; je l'ai dit, répété, souvent. Je vais au cinéma, beaucoup, par *divertissement*. Parfois, cela tendrait même à une boulimie cinématographique. C'est donc dire la diversité des films, des genres. Hétérogénéité éclectique ? Loin de là. Simple nécessité : l'importance du temps que ça fait passer. Comme un repos, une pause, même si à la sortie je regrette fort souvent d'y être allé. Je vais au cinéma sans discernement, sans discrimination, presque tout à fait. Je retourne souvent voir les mêmes films, parfois même ceux que j'ai regretté avoir vus (pour des raisons biographiques qui ne sauraient intéresser). Bref, je suis, quant au cinéma, peu critique. Peut-être.

Aujourd'hui qu'on m'offre d'écrire sur les films de Marguerite Duras, je m'inquiète de cette petite introspection, ou plutôt je m'interroge sur ce qu'elle me révèle : au sein de mon univers cinématographique bariolé, les films de M.D.³, avec quelques autres, privilégiés. J'ai pour ses films une exigence ; je ne souffrirais pas qu'ils me déçoivent. Ils sont légion à dire qu'on s'y ennuie facilement, rapidement. Je ne sais pas.

1. « Othon, de Jean-Marie Straub », *Chronique RTL*, 1967, repris dans *Outside*, Paris, Albin Michel, coll. « Illustrations », 1981, p. 198.

2. *Vie de Henry Brulard*, p. 8.

3. J'avais mis tout au long de mes notes « M.D. » plutôt que « Duras ». Je remarque maintenant que ces initiales sont aussi celles de Marcel Duchamp. Il faudra développer à partir de cette « ressemblance ».



Ces mots dessinés pour Duras qui a écrit : « Si je pense quelque chose, j'ignore quoi, je suis incapable de l'énoncer. » (*L'Été 80*, p. 46.) Louise Robert.

Cela est in-discutable. L'attrait — je ne dis pas l'intérêt — pour les films de M.D. se fonde sur des affinités électives et ne pourrait résulter d'un apprentissage. Autrement dit, le rapport à ces films n'est pas intellectuel mais plutôt affectif. Cela les distingue, par exemple, des productions de Frampton, Brakhage, Snow, Fihman, Eisyckman, ou d'autres modes ou manières du cinéma dit de la modernité, ou de la postmodernité. En regard de ces expériences théoriques et conceptuelles, les films de M.D. seraient en quelque sorte classiques. Ils troubleraient même par leur classicisme exacerbé.

Ces films ne marquent pas d'emblée leur différence car elle n'est pas inscrite dans la manipulation de la pellicule (incrustation, superposition, etc.) ou dans l'utilisation extravagante de la caméra (comme par exemple chez Snow) ou encore dans la réduction à des questions d'image (traits spécifiques de l'image filmique). Les films de M.D. sont *d'abord* comme des films « ordinaires », « commerciaux », comme des films en général. Ce n'est que lentement, progressivement, que *par la suite* ils révèlent leur singularité. Par l'espace qu'ils ouvrent entre deux mouvements : d'une part le déroulement de la pellicule, le temps réel de la projection, et d'autre part le rythme des changements d'images et du texte qui y est conjoint. Tout cela, il faudrait pouvoir en décrire minutieusement le dispositif, le fonctionnement. De mon point de vue d'historien de l'art, je ne prétendrais pas en avoir la compétence. C'est pourquoi je me contenterai d'en décrire plutôt la portée, à travers l'effet qu'ils (me) produisent singulièrement, en montrant comment ils (me) font passer le temps. D'ailleurs, est-il possible de vraiment *analyser* un film de M.D. ? La distance nécessaire au regard analytique s'y manque assurément. L'objet de l'analyse ne s'y constitue jamais solidement. On ne fait l'expérience de ces films ni en spectateur ni en analyste — qui sont deux modalités de la distance assurée — on y plonge, à corps perdu. Ou, au contraire, on les rejette, on les repousse fermement parce qu'en fait ils effraient.

Après le festival de Montréal, j'ai eu l'occasion de revoir encore une fois quelques films à Paris, lors des journées consacrées à M.D. par la librairie La Hune. Heureuse occasion où je me promettais de me rattraper ! Y faire ce qui à Montréal ne m'avait pas préoccupé — n'ayant pas alors de texte à écrire — c'est-à-dire prendre des notes. Au sortir de chaque séance, je me retrouve cependant avec des feuilles presque vierges dont les quelques notes rapidement grattées dans l'obscurité de la salle se révèlent bien pauvres et inutiles. Cela tient moins, cette fois, à mon incompetence qu'à l'impossibilité de transcrip-

tion, de découpage, de re-codification, qui caractérise ces films. Lieu de résistance à la verbalisation, lieu dont il faudra par conséquent parler de mémoire. Réagir plutôt que commenter.

Voici donc bel et bien un texte *sans discrétion, intempestif. Une distraction*. Ça m'y attire de tous côtés, me préoccupe, et m'occupe aussi joyeusement. J'y parlerai un peu des films, mais je n'en dirai probablement rien. Ces films ne répondent pas à des attentes (formelles, narratives ou théoriques), ils répondent à des *besoins*. Ils *divertissent*, réellement, si on entend dans ce terme ses significations première et musicale. Ils emportent, transportent, dans l'intermède qu'ils offrent pour rompre la monotonie quotidienne, l'oppression sociale, la grisaille des autres films — tout ce qui nous robotise. Après coup, *à partir d'eux*, et strictement à pouvoir s'en départir, marquer les restes de l'effet, répandre autour d'eux leur « folle » exigence. Nulle question d'être ici hiérogammate car il n'y a rien, dans ces films, à décrypter, car tout y est dans l'apparence même : la surface des images et le grain des voix. Plutôt s'ouvrir à eux et laisser jaillir ce qui toujours déjà de l'intérieur nous presse.

Laisser « parler » le désir en ses formes qui bouleversent toutes les formes de langage. Ce que j'aurais voulu. Écrire le réseau rhizomatique des traversées engendrées pendant quelques semaines⁴. Je résiste, par pudeur, par inquiétude, par crainte d'être véritablement dans l'*écriture*... et, motivé par l'implacable raison, pour être lisible. Je résiste aussi parce qu'à être si près de M.D., il faudrait se cramponner à sa plume pour ne pas se mettre à écrire comme elle. Voici donc quelques notes post-filmiques et pré-analytiques qui s'engendrent d'osmose plus que de mimétisme.

Des histoires

Ayant relu récemment à peu près tout l'oeuvre écrit de M.D.⁵, je remarque, à juxtaposer les textes, qu'on y raconte souvent des

4. Quelques semaines de l'été 81 où le paradigme Duras a inévitablement balisé d'autres lectures qui se répercutent dans ce texte, dont Robert Linhart, *l'Établi*, Minuit, coll. « double », 1978 ; Peter Handke, *la Femme gauchère*, Gallimard, 1978 ; Alain Robbe-Grillet, *Djinn*, Minuit, 1981 ; Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Minuit, 1981, *Nouvelles et textes pour rien*, Minuit, 1958 ; Gilbert Lascault, *Boucles et noeuds*, Balland, coll. Le commerce des idées, 1981. et *la Destinée de Jean Simon Castor*, Christian Bourgois, 1981.

5. Pour un bulletin spécial de la Galerie Jolliet (Québec/Montréal) préparé en collaboration avec Lise Lamarche et Jean Leduc, à paraître en 1981.

histoires. Des personnages demandent, réclament des narrations. J'ai trouvé ceci en cherchant autre chose. Parti de l'idée que le *temps* est l'élément principal et essentiel des films de M.D., j'ai relu les textes en espérant y glaner des observations, des commentaires sur ce sujet. Très mince récolte. Sauf dans le *Barrage contre le Pacifique*, il est très rarement question explicite de temps, ou de temporalité. Comme dans les films, s'il joue, ou plutôt parce qu'il joue un rôle fondamental, le temps n'est pas évoqué, ne fait pas l'objet d'une réflexion. Quelquefois, le temps intra-diégétique est défini (une heure après, trois jours, le lendemain, il y a tant d'années, etc.) mais toujours par des formules brèves, descriptives et sans qualifications émotives. D'autres fois, mais très peu souvent, un personnage teinte vaguement d'une connotation son observation sur la durée, comme Alfonso à propos du silence de Claire Lannes ⁶, ou fait une observation à portée (philosophique ?) générale. Par exemple :

(...) *Ce dont je m'étonnais c'était de cette facilité que le temps met à passer* (Madame Arc) ⁷.

Il est le temps perdu, dit Abahn, le temps mort ⁸.

J'ai le temps, que c'est long (Lol V. Stein) ⁹.

Les commentaires provenant directement de la voix narratrice ¹⁰ sont encore plus rares. On en retrouve surtout dans *India Song* où ils servent, dans le contexte particulier de ce texte, à préciser l'atmosphère ou une modalité de tournage ¹¹. C'est donc dire que le temps, élément fondamental de M.D., ne se trouve pas thématisé mais plus subtilement inscrit dans la forme même des oeuvres. Autrement dit, plus précisément, il informe d'une certaine manière le contenu narratif. Jusqu'à le gommer presque entièrement. C'est ainsi que la problématique du temps

fut un utile chemin de traverse pour rejoindre plus adéquatement les nombreuses narrations, pour mesurer la portée de leur insistance, pour pointer le délire d'écoute et la peur du gouffre immense du délaissement dont elles sont symptomatiques.

*

* *

À propos du fonctionnement de la couleur dans les tableaux de Louis Comtois, j'avais développé, analogiquement, le rapport de la couleur libérée du dessin, de la pure mouvance lumineuse comme *poikilos*, à la voix conteuse de la mère ¹². Voix qui exerce sur l'enfant l'attrait fascinant. Il faut être sensible à la demande de l'enfant qui réclame. Dans la répétition du conte réclamé, et déjà su, c'est la *voix de la mère* qui revient, qui importe, cette présence qui s'entend parce que le contenu du conte justement n'est plus à écouter. Autrement dit, ce qui fait véritablement retour, et plaisir, dans le conte à nouveau raconté c'est ce qui *chaque fois* fascine et est à entendre *hic et hunc* à travers le conte, mais qui n'existe que par lui seulement : la *présence* marquée, fragile et insaisissable, de la *voix maternelle*, c'est-à-dire qui est ici *réelle* et *unit* dans la fascination la mère et l'enfant. Effet absolu du plaisir, désir pour un moment comblé parce qu'à ce moment-là le principe de plaisir fait la loi. Moment où tout s'abolit dans l'*écoute* même, dans l'*écoute* du pur mouvement phonique, de son rythme, décroché des signifiés, de la voix comme signifiant sans ancrage, flottant hors du langage. La narration du conte tire son effet merveilleux non pas tant parce que les histoires sont extraordinaires que parce qu'elles se ressemblent, qu'elles sont à peu près les mêmes jusqu'à paraître uniques. Anesthésies du contenu, ces histoires ne sont dites que pour la couleur de la voix, c'est-à-dire pour le timbre.

Encore

Plusieurs personnages sont prégnants parce qu'ils racontent : l'épicier dans *les Petits Chevaux de Tarquinia*, Madame Arc dans *l'Après-midi de Monsieur Andesmas*, Lol. V. Stein, Claire Lannes (*l'Amante anglaise*), le vice-consul à Lahore, la femme du *Camion*, aussi dans *Détruire dit-elle*, et dans les voix du *Navire Night*. D'autre

12. "Colour and Beyond", *Louis Comtois. Paintings 1974-1979*, Art Gallery of Ontario, 1980 ; texte français plus élaboré : « La couleur et son fond. Pour un nomadisme du regard », *Bulletin* n° 3, Galerie Jolliet, Québec, octobre 1980, pp. 6-11.

6. *L'Amante anglaise*, Gallimard, 1967, p. 18 : « Après il me semble qu'elle se tait longtemps. »

7. *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, Gallimard, L'imaginaire, 1962, p. 80.

8. *Abahn Sabana David*, Gallimard, 1970, p. 139.

9. *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Gallimard, Folio, 1964, p. 29.

10. Dire *voix narratrice*, non seulement évite de confondre le lieu de l'énonciation avec la voix de l'auteur mais permet de ne pas buter sur le choix du féminin ou du masculin. Si la narration est effectivement le fait d'une narratrice, cela ne se marque pas dans ces textes grammaticalement, mais autrement. Voir *les Parleuses*, avec Xavière Gauthier, Minuit, 1974.

11. Gallimard, 1973, par exemple pp. 13 et 31.

part, la demande de narration agite d'autres personnages ou les mêmes : la mère raconte mais demande aussi à son fils de parler dans *Des journées entières dans les arbres*¹³ ; et, selon la même thématique :

— *Tout le reste, le reste m'est égal, à part que vous me parliez encore. Allez, revenez, (M. Andesmas).*

— *Je me fiche de ce que vous dites, dit M. Andesmas. Mais parlez je vous en prie*¹⁴.

— *Parle, il se réveille quand on se tait, dit-elle.*

*Le Juif parle, lentement, toujours avec la même douceur*¹⁵.

— *À lui, il parle ? À cet alcoolique ?*

— *C'est-à-dire... l'autre dort, alors il parle seul... (Rire léger)*

— *À personne au fond...*

— *C'est ça... (Rire léger)*¹⁶.

*Dans la chambre fermée de la plage, seule, je construis votre voix, Vous racontez et je n'entends pas votre histoire mais seulement votre voix*¹⁷.

*Et bientôt, elle aima beaucoup que l'on parle à ses côtés. Elle acquiesçait à tout ce qui était dit, raconté, affirmé devant elle. L'importance de tous les propos était égale à ses yeux. Elle écoutait avec passion*¹⁸.

Il dit : vous parlez de quoi à la fin ?

*Elle dit : je parle*¹⁹.

ELLE — Vous avez raison. Ne parlez plus, (temps). Dites quelque chose simplement. Dites, je vous en supplie.

ELLE — (les yeux fermés) — Parlez encore (temps).

*LUI — Oui. (temps) (...)*²⁰

La monitrice raconte très lentement et très bien, elle veut que les

enfants restent tranquilles et les enfants, ils restent complètement tranquilles (...) L'enfant qui se tait écoute-t-il l'histoire ? On ne peut pas savoir sous quelle forme elle lui parvient, c'est un peu comme si c'était la première fois qu'il écoutait une histoire. Il ne bouge pas, il regarde la monitrice, mais dans ses yeux gris on ne voit rien.

*L'enfant ne demande plus rien. Elle lui demande alors s'il veut savoir la fin de l'histoire, Il fait signe que non, qu'il ne veut pas*²¹.

À la fin M. Andesmas refuse d'écouter, la petite est revenue, il a reconnu sa voix. *Le Vice-consul* s'achève lorsque le vice-consul n'a plus rien à dire au directeur. *L'Amante anglaise* se clôt sur la demande d'écoute que formule Claire Lannes. Des enfants, des vieillards, des adultes comme des enfants et des vieillards. Paul Virilio suggère que le vieillard adopte une attitude proche de l'enfant qu'il a été et n'a de désir que tout revienne à sa place²². L'important est la place des choses : que l'objet soit disparu pour toujours lui paraît insupportable. Un *Fort-Da* interrompu bouleverse la répétition d'un nombre restreint de signes fondant l'intimité. Les personnages de M.D. craignent cette brisure, cette coupure qui produit le délaissement. Ils ne peuvent souffrir d'être laissés parce que leur lien est celui de la passion, de la fascination. Ils n'existent qu'à se fondre à l'autre. Toutes les conversations relancent ainsi l'effet des liens à la mère, se substituent à l'impossible retour maternel, à l'impossible retour à la mère. La passion s'exprime à la mesure de ce désir de pulsion première. S'exprime dans la conversation déroutée.

*

* *

Les échanges de propos paraissent heurtés, incohérents, piétinants. Peu orthodoxes quant aux maximes conversationnelles (cf. H. Paul Grice), ils tournent apparemment à l'incommunication et forcent les allocutaires à se déplacer, à se resituer dans un autre mode d'écoute que celui de la transmission informative. D'abord descellés par la conversation paradoxale, par l'impertinence ou l'étrangeté sémantique, les allocutaires reçoivent ensuite, à la place d'informations, les effets esthétiques de la conversation. La communication est rétablie, mais la situation est tout autre. De l'extérieur, pour une tierce personne,

21. *L'Été 80*, Minuit, 1980, pp. 28 et 58.

22. *Esthétique de la disparition*, Balland, coll. Le commerce des idées, 1980, p. 100.

13. Gallimard, 1954, p. 33.

14. *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, pp. 123 et 127.

15. *Abahn Sabana David*, p. 48.

16. *India Song*, Gallimard, 1973, p. 69.

17. *Aurélia Steiner (Paris)*, Mercure de France, 1979, p. 146.

18. *Le Ravissement de Lol V. Stein*, p. 25. Aussi p. 29.

19. *Le Camion*, Minuit, 1977, p. 21.

20. *Agatha*, Minuit, 1981, pp. 56 et 48.

tout ce qui se dit, se passe, peut n'avoir l'air que folie, égarement, possession.

Répétitions

Jean-François Lyotard dit des musiques répétitives qu'elles détiennent leur force du fait que dans la répétition quelque chose s'oublie : « leur force est qu'elles font oublier ce qui se répète, et elles permettent de ne pas oublier justement le temps lui-même, comme battement lui-même, comme battement sans contenu, sans histoire »²³. Donc un temps ponctué, marqué par les reprises, qui ne totalise pas l'enchaînement en histoire, qui laisse raisonner l'instant, qui insiste sur la discontinuité révélée, sur le battement immémorial.

Le lecteur novice de M.D. s'étonnera d'abord de l'abondance des répétitions. De récit en récit, les histoires tendent à se ressembler surtout après *Détruire dit-elle*, quand tout semble être la reprise de l'essentiel du *Ravissement de Lol V. Stein*. Du même coup, après *Détruire dit-elle*, l'écriture devient plus dépouillée, restreinte et, étrangement, plus répétitive. Chaque récit se compose dans une économie de vocabulaire et de structures grammaticales. Les phrases nominales et les phrases sans sujet abondent, mais les mots et les formes répétées dominent. L'exemple le plus éloquent est peut-être *l'Amour*; non sans raison puisque ce récit au titre audacieux ramène Lol V. Stein et S. Thala. La reprise des mots, des phrases, de l'action générale (la marche) les fait oublier pour laisser place au texte même, à l'euphonie.

*
* *

Les récits de M.D. ne me semblent « tolérables » qu'à produire effectivement l'amnésie quant à leur contenu. La passion telle qu'elle la décrit n'est « acceptable », aujourd'hui, que parce qu'elle est écrite, parce qu'elle est dominée par le texte. Elle n'est pas l'objet du récit mais ce qui le provoque, le motive, l'engendre. Par un merveilleux renversement, cette force informe le texte. Autrement dit, le thème n'est pas supporté par le texte mais dynamise l'écriture, une forme d'écriture que retient dans la texture du texte ce qui fonde la fascination du lecteur. Dans ces récits, on est moins pris par les personnages qu'épris par la

23. *Au juste*, Christian Bourgois, 1980, p. 67. Voir aussi *la Condition postmoderne*, Minuit, 1979, p. 41.

forme du texte qui rétablit la mémoire, et le souvenir d'une relation essentielle toujours rêvée, revenue. La répétition est le dispositif qui assure cette anamnèse, qui plonge le lecteur dans l'atmosphère maternelle, dans un rythme pré-subjectif.

*
* *

Les formes de la répétition varient, Fontanier, dans *les Figures du discours* (1830), commente la répétition comme première des figures d'élocution par déduction. Les deux autres étant la *métabole* et la *gradation*. À côté de son utilisation ornementale, la répétition a une fonction discursive : « La répétition consiste à employer plusieurs fois le même terme ou le même tour (...) pour une expression plus forte et plus énergique de la passion »²⁴. Répétition en début de syntagme (*anaphore*) ou à la fin, comme un écho (*épistrophe*), ou répétition à l'intérieur du syntagme d'un membre de phrase sur lequel « la passion appuie avec plus de force » (*reduplication*)²⁵, ou répétition se développant en *anadiplose* ou en *concaténation*, la répétition spécifie la manière de M.D. On pourrait pour chaque type allonger une liste d'exemples. Il suffit de remarquer ici qu'avec ces variations répétitives le texte avance mais ne progresse pas. Ce bégaiement discursif peut laisser croire que dans le texte ça cloche, mais il laisse surtout entendre à travers la « catastrophe » sémantique les sons réfléchis, les effets d'échos, l'ordre *catacoustique* du texte. À écouter ainsi le déroulement du texte, la fascination s'engendre du flot de paroles, du flux phonique libéré.

L'instant dilaté

*Je voudrais une indication pour me perdre. Il faut être sans arrière-pensée, se disposer à ne plus reconnaître rien de ce qu'on connaît (...)»*²⁶.

*Un événement était en cours, il le savait bien, M. Andesmas — qu'il nomma leur rencontre, bien plus tard. Cet événement prenait très durement racine dans l'aride durée présente, mais il fallait néanmoins que ce fut fait, que ce temps-là aussi passât*²⁷.

24. Fontanier, *les Figures du discours*, Flammarion, coll. Champs, 1977, p. 329.

25. La reduplication « est une expression pathétique qui émeut le cœur ». *Ibid.* pp. 331-332.

26. *Le Vice-consul*, p. 9.

27. *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, p. 71.

L'instant se termine. Les larmes de Lol sont ravalées, retournant au flot continu des larmes de son corps. L'instant n'a pas glissé, ni vers la victoire ni vers la défaite, il ne s'est coloré de rien, le plaisir seul, négateur, est passé²⁸.

Et puis vous quitter ensuite, très vite après, connue à l'instant même où je vous aurais vu²⁹.

Ces moments fulgurants qui marquent l'existence des personnages de M.D. ne sont possibles que parce qu'ils disposent de temps, qu'ils se disposent à l'accueillir. Par exemple en *marchant*. Les marches se développent, nombreuses, répétitives, inlassables, reprenant le plus souvent des itinéraires connus. Le temps n'est pas pour eux une denrée rare³⁰, comme le temps qui manque à ceux pour qui le temps n'est que celui du travail³¹. Il faut lire ces marches comme métaphores du texte, ou encore comme mises en abyme dans le contenu narratif de la forme du texte. Le réseau du texte, son réseau plutôt que sa chaîne physique (que du reste M.D. s'efforce à trouver) à cause des reprises et des échos qui en ébranlent la linéarité, ce réseau est par conséquent une invitation à la promenade, à la lecture comme promenade.

*

* *

Mais ces moments de fulguration ne fondent pas un présent stable, un maintenant objectif. Un *sujet* ne s'y constitue pas à travers la « chose » (marche, voix ou musique) car il en est saisi plus qu'il ne la saisit, il s'y effondre plutôt :

Il avance. La raideur habituelle disparaît d'un seul coup. Le voici, il avance, il chante et il danse en même temps, il avance sur la piste, dansant, chantant.

Le corps s'emporte, se souvient, il danse sous la dictée de la musique, il dévore, il brûle, il est fou de bonheur, il danse, il brûle,

28. *Le Ravissement de Lol V. Stein*, p. 132.

29. *Agatha*, p. 11.

30. « Elle eut du temps libre, beaucoup, soudain, et elle prit l'habitude de se promener dans la ville de son enfance et dans ses alentours » *Le Ravissement de Lol V. Stein*, p. 35. voir aussi p. 56 et, pour d'autres manières de passer, d'occuper le temps disponible (avoir des amants, rêver, chanter), p. 97, *les Petits Chevaux de Tarquinia*, Gallimard, Folio, 1953, p. 197, *l'Été 80*, pp. 94-95.

31. Et lorsqu'ils deviennent parties intégrées de la chaîne de production, que la répétition est productive, capitalisée, comme dans le processus décrit par Robert Linhart dans *l'Établi*; voir aussi, sur le temps, pp. 64-65.

une brûlure traverse la nuit de S. Thala. Quelques secondes. Il s'arrête³².

Il n'y aurait dès lors pas d'assujettissement au *présent* de l'ici-maintenant, mais à tout ce qu'il entraîne à la fois du *passé* et de l'*avenir*. Mouvement du temps en deçà du sujet, d'avant la coupure sujet/objet. On retrouve souvent dans les textes clés de M.D. ces instants dilatés où l'inexprimable se montre, où ce qui échappe au langage objectivant s'offre à recevoir³³. La forme du texte serait alors à regarder de près.

La voix « off »

De tous les films de M.D. on retiendra principalement *la Femme du Gange*, *India Song*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, *le Camion*, *le Navire Night* et, comme en exergue, pour le « style » durassien qu'ils savent déjà, dans leur économie, éloquentement affirmer, *Césarée et les Mains négatives*. On les retiendra pour la position singulière qu'y occupe la voix (ou les voix narratrices). « — *Le désir est mort, tué par une image. (...) À partir des photographies il ne reconnaît plus sa voix*³⁴. Voilà l'effet néfaste qui menace tout film : que l'image y soit de trop, mortelle. Le dispositif de M.D. est une composition inouïe. L'image y est réduite à presque rien, toujours descriptive, et le texte se développe hors d'elle, indépendamment. L'écart qui les sépare est porté à son comble (*Son nom de Venise dans Calcutta désert*) lorsque les personnages sont totalement absents de l'image et que les voix-off disent un texte dont l'image ne représente aucun référent ; il est poussé jusqu'à l'absurde de sa limite filmique (*le Camion*) lorsque le film à faire est lu par l'« auteur » et l'éventuel « comédien » qui sont filmés pendant la lecture et qui seront définitivement le film, les images qui accompagnent ce texte, la lecture.

*

* *

Les images de M.D. sont profondément prégantes. On n'oublie pas le salon, le jardin, la maison d'*India Song*, les salles délabrées et la façade du château de *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, de

32. *L'Amour*, p. 32.

33. *L'Après-midi de Monsieur Andesmas*, p. 90, *India Song*, p. 27, *le Ravissement de Lol V. Stein*, pp. 153 et 84, *l'Amour*, p. 50, *l'Homme assis dans le couloir*, Minuit, 1981, p. 19.

34. *Le Navire Night*, p. 52.

même que la table et les luminaires du *Navire Night*. On n'oublie pas la marche des personnages, leurs poses, leurs regards. On n'oublie pas parce qu'on les regarde longtemps, parce qu'on les pénètre, parce qu'on nous les montre lentement, plusieurs fois, diversement. Les déplacements variés de la caméra sont des glissements vers ou sur des objets, ils équivalent à une promenade, au regard qui se laisse fasciner par des détails que le cadrage isole et que l'éclairage théâtralise. Les images de M.D. mixtent curieusement les effets du cinéma direct et de la théâtralité, tout en en révélant les procédés (par exemple, en laissant voir les projecteurs dans *le Camion*, ou leurs effets dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert*). Et l'image, isolée, autonome et répétitive, nous prend dans son rythme, dans son espace, jusqu'à parfois nous faire oublier le texte qu'on entend. C'est aussi parfois l'inverse. Peut-être plus souvent l'inverse.

*
* *

Le narrateur de *Djinn* de Robbe-Grillet s'éprend de la voix de sa ravisseuse parce qu'il y retrouve la voix de l'actrice Jane Frank dont il voit tous les films³⁵. Michel Artières a analysé comment la fascination pour l'interprète peut être une voie d'accès à l'art³⁶. Peut-on, après les avoir entendus « oublier » la voix et le chant de la mendiante, peut-on après l'avoir entendue lire (dans) *le Camion* ne pas retrouver la voix si singulière de M.D. à la lecture de ses livres ? La fascination laisse des traces, en quelque sorte comme la perversion fétichiste. Elle permet que soit maintenue une relation à une figure archaïque, tout en la métabolisant en plaisir, c'est-à-dire en refoulant l'horreur qui s'y rattache. Ainsi l'objet de la fascination condense les deux objets sexuels originaires : la mère et le corps propre. L'œuvre de M.D. organise finement les binômes *regarder-donner à voir* et *écouter-donner à entendre* pour que s'unissent dans la fascination l'objet qu'elle offre, passionnément, et le récepteur qui répond en déniait dans son plaisir immédiat la perte fondamentale de l'univers maternel. Satisfaction régressive, narcissique, qui coupe de toute communication, qui coupe toute communication.

*
* *

À relire une suite de noms propres qui jalonnent les œuvres de M.D. : Anne-Marie Stretter, Lol V. Stein, Aurélia Steiner, Véra

35. A. Robbe-Grillet, *Djinn*, Minuit, 1981, p. 13. Voir aussi sur la voix pp. 70-81, 109-110.

36. « De la fascination à la création », *Topique*, n° 27, E.P.I. Éditeurs, 1981, pp. 61-91.

Baxter, Michael Richardson, Savannakhet, Tonlé-Sap, Battambang, Calcutta, Lahore..., on comprendra effectivement qu'ils n'ont de réalité que dans leur valeur musicale, qu'ils font basculer le récit dans l'oubli au profit du flux sonore qui marque le texte (qui dans les films est relancé par la musique, elle aussi répétée). Oscillation constante entre le mot et la voix qui, par ailleurs, oppose les amateurs d'opéra. Chanter, ce serait dire en musique ce que les mots sont impuissants à dire, ou trop pudiques pour dire ouvertement : l'aveu, l'éclat, la passion, le tourment. Souvent les personnages de M.D. chantent. Entendez le chant de la mendiante et l'aigu de *Savannakhet*... Le *bel canto* (chez Bellini et Donizetti), le *lied* (chez Schubert) sont déjà conduits par la logique du son. Les textes de M.D. produisent une musique plus primaire, ils se font musicaux en deçà de l'organisation sonore du *bel canto*. Musique débridée, épaisse. Les voix — leur rythme, leur ton, leur timbre, leurs inflexions — y sont primordiales, parce qu'elles sont le lieu véritable de l'expression, de l'expression de la *vérité* de la musique et de la passion.

*
* *

La spécificité de ce lieu de la voix est d'être un flux, un trait d'union, un pont. Si, chez l'enfant, le premier état de satisfaction est celui du comblement de la faim par le lait, le sein porteur de lait va bientôt devenir l'objet de la satisfaction.

*Je désire comme un assoiffé boire le lait brumeux et insipide de la parole qui sort de Lol V. Stein, faire partie de la chose mentie par elle. Qu'elle m'emporte, qu'il en aille enfin différemment de l'aventure désormais (...)*³⁷.

Toute la question de l'*oralité* et de la relance de la satisfaction par la fascination se trouve ici posée. La voix conteuse de la mère *relève* la fonction bienfaisante du sein. L'oreille reçoit la voix comme une coulée chaleureuse et le plaisir de l'écoute se substitue à celui de la succion. Déjà, la musique de la voix s'adresse au corps entier qu'elle berce. Au corps qu'elle fragmente aussi, qu'elle fait éclater, qu'elle dé-subjectivise en le multipliant. Les voix de M.D. *relèvent* dans l'ordre de la fiction, de la création, en bouleversant l'ordre social du texte, du film, en troublant leur fonctionnement socialisé, les rituels de leur réception, *les effets de la voix maternelle*. Elles s'offrent à ceux qui acceptent de rajeunir, qui n'acceptent pas l'absence et la séparation maternelles, qui s'abiment dans l'affolement passionnel et qui ne se rassasient jamais d'histoires.

37. *Le Ravissement de Lol V. Stein*, p. 106.