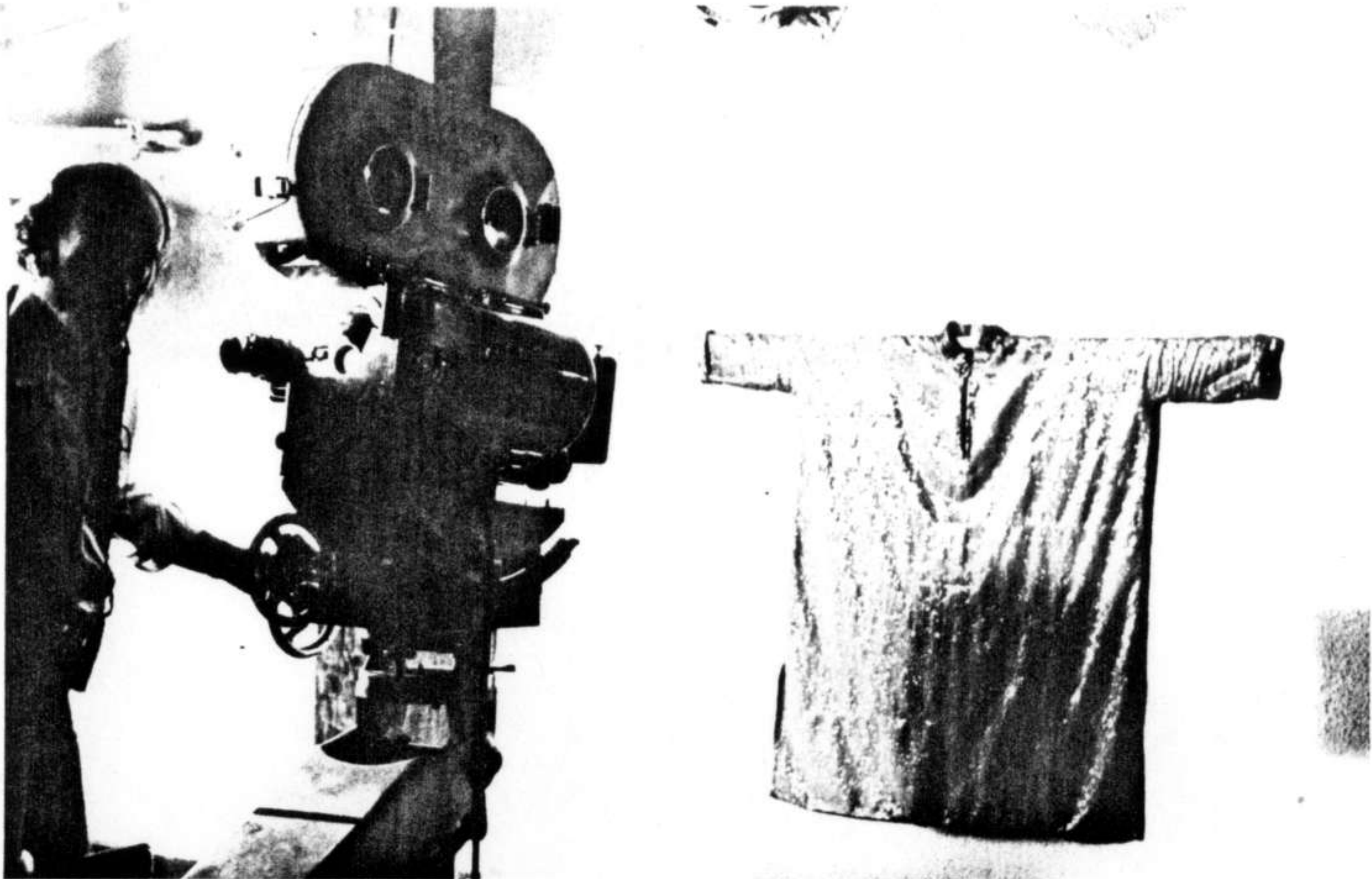


Document Citation

Title	'Elle' c'est du cinéma
Author(s)	Youssef Ishagphour
Source	<i>Publisher name not available</i>
Date	
Type	article
Language	French
Pagination	
No. of Pages	8
Subjects	Duras, Marguerite (1914-1996), Gia Dinh (formerly French Cochinc, Vietnam
Film Subjects	Le navire night, Duras, Marguerite, 1979



Devant la caméra : la tunique rouge, derrière le micro : Marguerite Duras (*Le Navire night*)



« ELLE », C'EST DU CINÉMA

(A PROPOS DU *NAVIRE NIGHT*)

PAR YOUSSEF ISHAGPHOUR

Le Camion devait mettre fin à tout projet cinématographique : « Plus la peine de faire le cinéma de la politique, plus la peine de faire le cinéma du cinéma », mais faire le silence par une manière redoutable de poser les questions ultimes. Il y avait un chemin sans but et l'exigence de la fable. Pourtant, rien de prévisible de ce qui pourrait se dire encore, au-delà de ce renvoi mutuel de la fable et du discours, comme fin d'une époque, le « post 68 ». Mais le monde a continué de survivre à sa fin : les déserts se font rares pour les migrations errantes, et sur la terre cadastrée tous les chemins conduisent au centre des villes. De manière immédiate, l'échec de la réflexion et du mouvement politique, pour en oublier les présupposés, occulter l'Histoire, produit la nostalgie du contenu et la fable, la fiction pour elle-même et l'idylle de la plénitude de chaque moment. Mais *Le Navire Night* (1979) est daté 1973-1975, Paris d'un hypothétique retour de Chine : aucune trace de « Juif allemand », mais texte, désir, Nom-du-Père, mort, jouissance et discours d'Amour. Le moment, le lieu et les thèmes : parce qu'il n'est d'utopie que de l'heure historique, et qu'il ne s'agit ni de s'en détourner ni de s'en affranchir ; parce que le disciple d'Amour ne peut se satisfaire d'idylle et de romantisme. Mais l'Amour d'ordre général, l'aspiration infinie, pour le Tout, de la Dame du camion, comment pourrait-il quitter le chemin, revenir, habiter, s'incarner dans une histoire, recevoir un corps et un visage, se réduire à une présence phénoménale ? Le discours essayiste, comment pourrait-il, oubliant le mouvement de la réflexion, se dépasser en une fable, se parachever en œuvre d'art ? Chaque film de Duras est un point de non retour : on ne retrouvera donc pas le lyrisme qui a précédé *Le Camion*, le lien à la conceptualité sera sauvegardé et la mélancolie de la réflexion. Il s'agira précisément de ceci : du refus du « sens » à pénétrer dans la vie empirique, d'une histoire comme son absence, d'une fable pour parler de la possibilité de l'impossible et de l'image comme absence, marquée de cette impossibilité du Réel à devenir image.

« Je vous avais dit qu'il fallait voir »

Un coin du rideau et un zoom traversant la barre vers les nuages dans le ciel - unique passage à travers les fenêtres barrées qu'on verra dans les images ; cette fenêtre fictive aussi dont on dira à la fin qu'elle était ouverte à tous les regards qui auraient voulu voir. Le nuage : inconsistance, impermanence,

absence d'identité, matière sans matière, de l'imaginaire, où toute forme vient à jour et s'abolit. C'est l'accompagnement obligé de l'extase ou des diverses formes d'ascension ou de transport, l'ouverture de l'espace profane sur un autre espace qui lui donne sa vérité, l'un des signes sur lesquels s'ordonne le désir mystique d'union avec Dieu. A propos du nuage on peut noter également ceci : « Nul ne peut vivre qui ait vu la face de Iahvé, laquelle doit demeurer cachée, comme son nom même. Moïse lui-même n'en aura aperçu que le revers. Présente dans la nuée qui en autorise la manifestation à proportion qu'elle le dissimule, la Gloire de Iahvé ne se donne à voir qu'en se dérochant, de même que son nom » (Hubert Damisch : « Théorie du nuage », p. 78). Mais dans *Le Navire Night*, ce mouvement vers le nuage, au début du film, est de l'ordre d'un « ceci est un nuage », de rien d'autre, et même les apories que ce constat pourrait entraîner sont immédiatement bloquées, rejetées, pour une image noire : c'est une histoire de nuage, d'image noire et d'une voix narrative, celle de Duras, qu'on entend dans l'obscurité : « Je vous avais dit qu'il fallait voir », c'est d'ailleurs pour cela qu'on est au cinéma. Mais ce n'est pas simplement de regarder qu'on nous demande : « Voir comme il faut, c'est essentiellement mourir, c'est introduire dans la vue ce retournement qu'est l'extase et qu'est la mort » (Blanchot). Du visible donc contre la perception cinématographique, contre la reproduction technique comme réduction du tout à l'étant ainsi donné ; un Réel, qui n'apparaît que lorsque toute réalité est niée. Mais sans l'opposition simple des termes : l'authenticité du matériau et le désir de l'œuvre pour arracher l'univers à la racine.

Duras parle d'Athènes et filme Paris : l'image et la parole ne se correspondent pas. Athènes saisie par l'éclat du soleil, Paris sous le ciel d'orage qui bouche l'horizon : identité d'autre chose dans les deux capitales du monde, les villes sidérées par le manque d'amour. On verra encore une fois Paris, il sera question deux autres fois d'Athènes, vers le milieu et à la fin du film. Référence à Athènes (lieu d'origine de l'Occident ?), comme les flashes radiophoniques de *Nathalie Granger*, pour rendre attentif à un sens général dans ce que l'on va entendre et voir. Trois profils pour définir Athènes : au début la ville sidérée par le manque d'amour, le silence de la nuit en plein jour ; à la fin, la mer, l'odeur de la vase, les rats crevés, l'odeur de l'ouzo : la mort et la décomposition ; et au milieu du film, entre la ville frappée de mort et la mort dans la nature : le

musée. Lieu qui résume une ville pour une solitude étrangère, espace où l'on a recueilli les divinités passées, le dernier temple, celui de la religion de l'Art, dont l'archiprêtre avait dit qu'il avait cette fonction : « métamorphoser la pourriture dégoûtante du cadavre du temps ». Mais, musée inimaginable et tremblement du temps : les statues meurent aussi, blessée : la statue dont on parlera, lépreuse : celle d'une fontaine parisienne que l'on verra. On croit pouvoir piéger le temps dans l'image, manifester le sens, mais de la divinité incarnée ne subsiste - et encore : la statue disparaît des vitrines entre la visite du matin et celle de l'après-midi - que la blessure d'une œuvre d'art et ce qui en résume l'essence : le regard énigmatique qu'il pose sur les spectateurs. « La blessure du visage est terrible. Elle doit être pour beaucoup dans la profondeur du regard. Ce regard vers vous, vers celui qui regarde. Mais à travers lui aussi et encore beaucoup plus loin, au-delà de la fin, comme toujours dans l'histoire, je vois, « sans voir », oui, c'est ça ». La ville sidérée, la nature pourrie, la divinité ancienne devenue œuvre et l'œuvre mutilée en voie de disparition, posent sur vous ce regard qui vous traverse, exige de vous ce même regard, un voir sans voir. L'Histoire sous-jacente à cette autre histoire, l'histoire des autres gens, qu'on va raconter dans la bande sonore du film, est posée à l'extérieur de la fable, comme son point de référence, sa dimension véritable : parce qu'une fable ne pourrait plus dire l'Histoire et qu'aucun sens n'advient sinon sous l'espèce d'une fable.

« La ville est vide d'amoureux »

Des « vues » de Paris saisissantes : la ville au lointain, vidée de ses habitants, sinistre, pétrifiée, figée, immuable, seconde nature d'autant plus terrifiante que ce n'est pas la nature, malgré ses allures de paysage avec colline et champs, mais la cité des morts avec les tours du front de Seine et de la Défense, c'est un désert astral, jonché des triomphes de l'Ennemi : l'Edifice. Le donné et sa prépondérance. « *La ville est vide d'amoureux, que quelqu'un quelque part sorte de soi et fasse quelque chose* » (Hafez) « *La vie biologique et sociale incline très profondément à se fixer en sa propre immanence : les hommes aspirent simplement à vivre et les structures sociales à demeurer intactes ; et l'éloignement, l'absence d'un Dieu actif rendrait omnipotente l'inertie de cette vie qui se suffit à soi-même et s'abandonne en paix à son propre croupissement, s'il n'advenait aux hommes, saisis par la puissance du démon, de s'élever parfois au-dessus d'eux-mêmes - d'une manière infondée et infondable - et de renoncer aux fondements psychologiques et sociologiques de leur propre existence* » (Lukacs). Depuis Socrate, le « démon », qui n'est ni divin ni humain, est l'autre nom du désir.

Face à la nuit des temps, à la pétrification, au croupissement, cet insensé : le désir d'un sens, même absent, impossible, le désir de l'œuvre comme le lieu de son absence. Un désir qui ne peut avoir d'autre réalisation que de se déclarer ; un désir détourné aussi, qui a eu ailleurs son origine, l'origine qui se dit peut-être, dans cet autre désir, à travers la fable qu'on invente pour que le désir de l'œuvre puisse s'énoncer. L'œuvre qui n'est pas de l'inconscient seulement par l'attention accordée au procès d'énonciation. « *Les mouvements du Navire Night devraient témoigner d'autres mouvements, qui se produiraient ailleurs et seraient de nature différente : les mouvements du Navire Night devraient témoigner des mouvements du désir.* » Un camion, c'est un objet moderne, « désenchanté », d'une utilité précise, consacré au transport d'un chargement, lié au travail, au rendement, au principe de réalité, il se déplace sur des routes désignées. Un navire, c'est une terre flottante, un territoire fictif, une fiction portée par l'eau : marin et marchand sont depuis toujours des maîtres de la narration, la plus vieille

pratique de l'humanité. Le navire est livré aux éléments, il efface sa route à mesure qu'il creuse les sillons qui doivent le porter d'un inconnu à un autre inconnu. C'est un rêve, le passage d'une rive à l'autre, la barque des morts, la nef des fous. Un navire est un objet autrement chargé de connotations poétiques qu'un camion : désir, rêve, aventure, fiction, folie, mort...

Le Musée d'« art moderne »

Le Navire Night, c'est le fantôme d'un vaisseau, flottant sur l'espace noir de la salle de projection : des voix narratives, une caméra en mouvement, des images de lieux, d'acteurs. L'éloignement du Réel utopique nécessite que l'œuvre devienne le lieu de sa propre possibilité : tout se résout maintenant en problème de langage et de matériau. La prise de conscience du cinéma comme tel s'était effectuée avec le retrait de l'utopie, la réduction au quotidien, l'impossible qui s'y inscrit, et la différence marquée dans l'image de l'image dans son adhésion à l'espace. Plus tard, le rapport à l'image, comme un rapport impossible à l'origine, avait été rendu présent dans l'image donnée comme simulacre. Mais même lorsque le désenchantement du monde l'avait réduit à une ruine, le matériau cinématographique restait absent de l'image, parce que l'absence était là comme absence de quelque chose qui avait eu lieu ailleurs, dans un autre temps. C'est lorsqu'il a fallu réaffirmer la possibilité de l'impossible contre la suffisance du donné que le film s'est scindé en lui-même, qu'il a commencé à se référer à son propre processus pour s'effectuer : mais même dans ce renvoi mutuel et dans la non-coïncidence du motif et de la vision, il n'y avait de place marquante pour un grand projecteur qu'à la fin. Ici, il n'existe aucun rapport spéculaire de la fable au motif, mais comme des nœuds de sens créés par le matériau.

Devant une porte, projecteur et réflecteur-miroir, quelque chose se brouille dans le réflecteur, l'œil hésite, cherche ; la caméra s'ébranle et on saisit mal d'abord sa position exacte ; le mouvement passe devant des fenêtres - images = fenêtres, mais pas ici, elles sont fermées, on ne les traverse pas, au contraire un projecteur éclaire du dehors les barreaux ; dans une pièce adjacente, derrière des projecteurs, comme sur le plateau du muet, un pianiste joue... Il n'y a aucune matière sur l'écran, mais des images, filmer le matériel cinématographique ce sera toujours projeter des images sur un écran. D'ailleurs, Duras ne s'enferme pas dans les impasses de la représentation. La « chambre noire » du *Camion* est devenue un plateau, mais non le studio qui sert à « réaliser » des fictions, plutôt une demeure véritable « déréalisée » par le cinéma, comme lieu d'absence et du Réel et de la fable qu'on raconte. A Paris, la nuit, la solitude de la grande ville - où l'on ne se voit plus mais où l'on se téléphone - un samedi soir (évidemment) lui, « l'homme du film » téléphone, elle aussi, et ils fabriquent une histoire, histoire d'amour, histoire sans images, histoire d'images noires, chacun créant l'autre à partir de sa capacité d'aimer. Ils se parlent, se disent.

Ils se décrivent : « Voici ce que je suis, c'est la jouissance narrative » de l'imaginaire, le corps, les seins, la douceur des seins, elle parle d'un désir d'elle qu'elle-même peut partager, et que cela fait peur. Libéré de l'iconoclasme, *Le Navire Night* est de nouveau un hymne à la caméra, de mouvements complexes, lents, d'une rare beauté. La caméra parcourt la façade arrière du musée d'Art moderne. Le choix du motif n'est pas neutre. On a remarqué la fonction du musée dans le discours du film. Lorsqu'on parlera de la mort de F., (la) femme du film, la caméra sera dans la cour carrée du Louvre, dont la fonction funéraire, culturelle et cultuelle, est connue. Le musée, c'est aussi l'origine de l'œuvre réduite à elle-même, et de son

Dominique Sanda (tournage du *Navire Night*)

absence de fondement. Mais jusqu'ici n'importe quel bâtiment consacré à cette fonction aurait pu être choisi, bien que le choix d'un musée « d'art moderne » ne soit pas un hasard. Reste cependant, c'est l'essentiel, le bâtiment filmé dans sa relation au discours narratif. Ce qui se déploie là comme espace de l'autre scène, de l'imaginaire d'amour, c'est une scène de théâtre, le grec revu et corrigé comme on sait, escalier, plateau, fond, niveaux différents, avec des reliefs, des scènes pseudo-mythologiques, statue de femme voilée, de nu couché, figures d'une langue morte pétrifiée, incarnées sur une scène vide, tandis que l'on parle des corps. L'espace même, masse-volume-ligne, grâce au mouvement de la caméra, devient un support lyrique pour les paroles de jouissance. Bien plus, le mouvement commence avec le ciel reflété dans les grandes vitres et se termine lorsqu'on parle de « peur », sur un coin noir de suie en bas de l'édifice, comme sur une tombe. On ne dépasse jamais, on ne transfigure pas le motif, laissé dans son lieu, en dehors de l'image. L'image même ne devient pas le signe d'autre chose, mais lieu d'une double absence, celle de la chose filmée et de ce dont on parle. Mais elle ne se réduit pas simplement à être l'image du filmé, qui n'existerait pas sans l'intentionnalité qui le filme, intentionnalité sans laquelle il n'y a pas d'œuvre et à laquelle aucune œuvre ne se résume.

« *Cette histoire est arrivée ?* »

L'arbitraire de cette intentionnalité est rappelé d'ailleurs dans le lieu cinématographique du film - « le plateau » par l'un des acteurs : « Cette histoire est arrivée ? » L'alternance plateau - extérieur renvoie constamment la fable à elle-même. Le bonheur de la narration, détruite, a cédé aux pensées conscientes, aux thèmes posés sans aucun semblant d'unité, d'apparence organique : l'hétérogène des niveaux, des éléments séparés, abstraits dans leur séparation, discontinus, disloqués. L'extériorité du Réel et de la réalité se remarque là surtout où devait se produire l'incarnation, chez les acteurs : ils parlent avec le hors champ. Et ils peuvent le faire, parce qu'ils ont cessé d'être des « acteurs » pour devenir eux aussi des spectateurs de l'histoire : leur présence met en question la réalité de cette histoire, mais ils sont par moments comme traversés, brûlés par la fable. Lorsqu'on les maquille, on les annule en tant que ce qu'ils sont pour les métamorphoser en ce qu'ils ne sont pas : mais le processus est arrêté juste au stade de la métamorphose, ils sont niés dans leur être pour devenir l'absence des personnages, exactement comme la demeure est niée pour « devenir » la fiction d'un plateau - le lieu de l'absence d'une histoire. Manipulation, transformation en objet, tout ce qui arrive aux hommes dans le visible du film. Nous voyons trois

acteurs en train d'être maquillés : la jouissance perverse de Dominique Sanda, le regard inquiet de Bulle Ogier, le recul ironique et ensuite l'effroi glacé de Matthieu Carrière. Impressions déterminées, sans doute, par ce que l'on entend : la leucémie, la mort, l'effondrement sur le visage de Dominique Sanda, le regard de la statue blessée sur celui de Bulle Ogier, la jalousie, l'épisode de l'amour fou de D. pour un prêtre sur le visage de Matthieu Carrière, l'homme et les femmes n'étant pas vulnérables au même endroit.

Une tunique sur le mur, tirée à quatre épingles, du feu lorsque la caméra s'approche, absence de corps et de visage, même lorsqu'elle sera portée par Dominique Sanda. Arrivé à l'absence, personne n'a jamais pu en partir, c'est à de tels moments que vise le film, pour marquer d'un « non » la positivité de l'image, sa prétendue présence ontologique et sa prétention de « montrer » : « *Sur le texte du désir aucune image, laquelle, je ne vois pas, alors il n'y a rien à voir.* » Ce qui est le problème du film va devenir aussi le centre vital de la fable ; l'un et l'autre se relaient, apparaissent et s'éclipsent comme des fils entrelacés. Dans un récit classique, les moments structuraux sont implicites et s'imposent peu à peu, dans un récit fabriqué, ce sont de tels moments, c'est la conceptualité qui commandent la construction, mais la répétition des motifs, parfois littérale, en général avec variation d'angle, de lumière, de mouvement, s'oppose à ce qui pourrait se produire ainsi de théorique. La répétition est l'exigence minimum de la forme, la liberté du processus du film à l'égard de la fable racontée, mémoire interne, renvoi réciproque, réseau de sens. Telle place avec des bancs vides dans un carrefour des bois revient constamment au commencement des séquences, comme pour annoncer un changement de niveau. Ou bien des mouvements sous les arbres, vers la terre, éclairée au loin d'une lumière blafarde, lunaire, comme des mouvements de désir, ceux d'un navire sur l'eau, comme un rayon de lumière qui se déplacerait, de l'eau qui se répandrait lentement, s'enfoncerait dans la terre, mouvements tournants qui reviennent vers un tronc d'arbre double, vidé en son milieu, noir, marqué de mort. Différence de la nature et des objets culturels : ceux-ci, coquilles, ossuaires d'intériorité morts, complexes de sens pétrifiés, le film doit les nier dans leur présence pour qu'ils deviennent matière d'un mouvement lyrique, et résonnent du désir, du mourir de ne pas mourir ; la nature est par elle-même dépourvue de signification, mais ce qui y est pressenti n'y est pas simplement projeté, il est là pour qui s'y transporte prêt à tout quitter.

« Je suis prête à tout quitter »

« Je suis prête à tout quitter », c'est ce que E, qui vit entourée du bois, aurait dit, c'est ce que disent les voix, ce que les spectateurs lisent sur les tableaux noirs. En principe les « nègres », placés hors champ, servent d'aide-mémoire aux acteurs, ici l'on y a écrit ce que les voix narratives lisent sans doute mais sur des feuilles de papier. Cet artifice, en soi modulation lyrique de ce qu'on a entendu, est l'inscription même du double mouvement de négation au travail, permutation du champ et du hors champ, suppression des acteurs et d'une fiction en acte, l'absence des narrateurs projetés sur l'écran, l'écho figé de la narration et l'intégration du spectateur au processus de réflexion du film sur son déroulement. Dans *Le Camion*, discours auto-référentiel, Duras était apparue dans l'image, en absence de toute fiction, son absence dans l'image, condition de la fiction, ne rend pas possible pour autant ne serait-ce que le simulacre d'une fiction, mais l'exposition du matériau. « L'œuvre » était un en soi hors du temps, indépendant de qui le produisait ou le percevait ; devenue lieu d'exposition de la

différence du Réel et de la réalité, c'est une entreprise sans fondement, éphémère, conjoncturelle, qui doit assumer les failles de la situation historique et dépend de son procès de production et de réception : l'apparition du désir de l'œuvre met l'auteur dans la dépendance de l'autre. La télé-communication dans la fable n'est peut-être que le déplacement de cette autre recherche de communication, non seulement entre les deux voix narratives, mais entre Duras et les auditeurs-spectateurs, projetés sur l'écran en la personne des acteurs. Voix, vocable, invocation, appel, réponse, jouissance et agonie, dit Duras en parlant de ceux qui lancent des rendez-vous dans la nuit, en racontant l'histoire du chat qui appelait sur les Champs-Élysées. « L'œuvre » ignorait la communication, qui apparaît, en absence d'œuvre, lorsqu'elle n'est plus que frustration mutuelle. Le désir de l'œuvre veut déloger le spectateur de son lieu, du lieu de son amour pour les images-illusions, il lui demande la réciprocité : s'annuler comme spectateur et participer à l'élaboration de l'œuvre, à la fabrication de cette histoire d'amour. Mais le spectateur n'est pas venu là pour écouter seulement la belle voix de Duras. Par l'intermédiaire de l'acteur, c'est lui qui proteste contre l'absence d'image, comme « l'homme du film », le spectateur du film « veut voir ».

Puisque l'idée de voir fait peur, que c'est une façon de liquider l'histoire, d'y mettre fin, l'homme du film veut voir. Différence entre elle et lui, l'activité de la femme dans le déclenchement de l'amour, c'est elle qui évite les imprudences, dit-on. Elle, c'est tout un roman familial, la maladie, la folie, et l'absolu de la mort. Invisible, elle est « toute » divine. Elle a pu même le voir, ce que lui, qui survivra à ce qu'il appelle sa folie, ne pourra jamais faire, bien – et surtout parce – qu'il le désire. Il veut le voir sous son visage désirable, absent, interdit, et il mourrait s'il voyait l'invisible, son désir se tarirait si le visible pouvait le satisfaire. Un jour, elle lui envoie des photographies, l'histoire s'arrête, tuée par une image, détermination, réduction de l'universel indéterminé de la parole. Toute image n'est pas l'image unique du désir, la photographie sans énigme anéantit l'imaginaire, néantisation de la réalité. Le désir de l'homme du film est comme le désir de l'œuvre qui se meut en direction de la réalité pour faire brusquement volte-face au moment où il l'atteint. La caméra, braquée sur un écran blanc et un projecteur, comme chaque fois qu'il s'agit de « voir », fait le tour du « plateau », hésite, désorientée, revient peu à peu en arrière, vers le réflecteur et le projecteur du début, et lorsqu'on raconte que l'homme a rendu la photographie, que l'histoire a recommencé, la caméra dépasse sa position initiale et découvre un écran imaginaire, un pan de mur délimité par deux poutres.

« Elle », c'est du cinéma »

La substance de notre monde n'est plus tel ou tel sens ou système d'idées, dont on voudrait démontrer le vide, la convention. Ce qui a conduit des écrivains au cinéma, c'est la réduction du monde à une gigantesque machinerie d'émission et de consommation d'images, des idées et des produits comme des attributs d'images, de l'argent comme unique réalité, et des regards achetés au grand magasin. D'où ce refus de l'image. Cette histoire d'image noire, du désir qui « n'est pas ready-made, prêt-à-porter ». Il y a ici comme un retour à la fonction du manque, à la fonction désirante de l'amour, un déplacement d'accent dans l'œuvre de Duras : ce retour en deçà de *Détruire dit-elle*, en deçà de l'utopie révolutionnaire, l'opposition de l'amour et de la ville (comme assumption du donné) n'est pas simple répétition de *La Musica*, d'autant plus que de musical, cette fois, le film possède bien plus que le nom. Non plus un devoir-être (*La Musica*), un désir d'Amour, qui pourrait se vivre ailleurs dans le réel de l'utopie (*Détruire dit-elle*).



Bulle Ogier, Matthieu Carrière et Dominique Sanda dans *Le Navire Night*

mais réinvention du désir qui était mort (*Vera Baxter*), l'effet du réel, l'invivable ici. Non plus le souvenir d'un rapport à l'impossible (*La Femme du Gange*), la lumière hölderlinienne, le feu, l'arrachement d'une folie post-révolutionnaire, non pas la communauté, mais la solitude, quelque chose d'infesté de mort, d'obscur, de maladif, la certitude que le fatras, la brocante et la poubelle ne pourront jamais être ébranlés. Non pas l'évidence mythique (*India Song*), l'ambiguïté du lien de l'image à l'imaginaire, l'au-delà du dire, la permutation spéculaire de l'aimée à la place de l'amant, mais l'en deçà du dire, au niveau de la coupure, du non-rapport : non pas le miroir, mais l'image noire. L'universalité de la relation au miroir sous-tendait le rapport du spectateur à *India Song*, ici le film invente son propre interdit, son manque constitutif, au lieu de la dimension mythique, l'image noire renvoie au processus interne du film, à son devenir comme œuvre d'art : passage du lyrisme pur à l'ironie. Cette dimension ironique est d'ailleurs « exposée » comme les autres éléments du *Navire Night*, elle renvoie immédiatement au matériau. Il n'y a pas de simulacre, de figuration seconde comme effet de matériau, mais l'exposition du matériau comme absence de figuration. On a vu que l'histoire recommence lorsque l'homme du film rend les photographies à la mère légitime de F, lorsque la caméra découvre un écran imaginaire. A la demande de l'homme, la mère lui communique le numéro de téléphone de F, mais à chaque fois qu'il appelle il tombe sur une salle de cinéma. La mère appelée au secours pour que l'amour et la fiction puissent continuer, la mère, l'amour, l'image et le cinéma? Qu'« elle », c'est du « cinéma », que s'il veut voir le visage de l'Amour, il n'a qu'à aller au cinéma, ou bien qu'il se fait du

cinéma? A ce moment, dans l'image, le lieu du cinéma prend l'allure d'une salle de projection, le spectateur assis devant l'écran est directement interpellé par le film qui reconnaît ainsi sa propre facticité, mais aussi son mystère.

Cinéma, téléphone, solitude

Ici se pose le problème de l'authenticité du matériau : l'absence de fondement, le caractère expérimental de l'art actuel, l'indépendance de l'idée et du matériau posent des conditions difficiles. La version théâtrale du *Navire Night* démontre que le cinéma, matériel neutre au départ, est devenu déterminant pour Duras. Au théâtre, les renvois au film, au cinéma, font sourire ce sont des renvois à autre chose et ils ne sont pas vraiment ironiques. Mais le plus grave c'est la question centrale de l'image et le « voir », et elle ne concerne pas le théâtre. Même si la scénographie d'aujourd'hui est souvent une recherche d'image, avec parfois des emprunts au « cinéma », c'est de l'Image qu'il s'agit, de l'irréalité, pas du tout de la reproduction technique. Cinéma, téléphone, solitude et grande ville font partie d'une même réalité, mais le théâtre, même lorsqu'il parle de la solitude des grandes villes, garde encore quelque chose d'un événement cérémonial et communautaire. Son principe même c'est la co-présence de l'acteur et du spectateur, c'est à partir de cette co-présence qu'un irréel se produit comme vision. Co-présence et vision, et non plus photographie et vision, auraient dû constituer le problème structurel de la pièce; la relation des acteurs à l'irréel qui les hante. C'est ce à quoi tend, par force, la mise en scène : entre l'oratorio et le théâtre, des récitants sont traversés par ce qu'ils racontent,



De part et d'autre du micro : Benoît Jacquot et Marguerite Duras.

habités du désir l'un pour l'autre, sous l'effet de l'histoire, ils sont niés à de très rares moments dans leur présence pour que des personnages « apparaissent » virtuellement, comme à quelques instants privilégiés les acteurs à l'écran. Il n'y a pas cette neutralité des voix narratives possible par l'extériorité complète, la distance objectivante des images cinématographiques, et la dualité des « sujets » dans la narration. Au théâtre, il n'existe d'autre objectivité, et combien inconsistante, que l'acteur, c'est sa présence qui crée la scène, l'espace vide, c'est son geste, sa parole qui produisent les mondes. Par principe, accessoires et décors sont inutiles. Au cinéma, l'acteur est une figure dans l'espace de l'image indépendant de lui. C'est pourquoi le théâtre peut parler d'absence de relations humaines, il ne peut pas montrer un monde vidé d'hommes : édifices, rivière, bois, cimetière. Le théâtre est le monde des actions, non pas le monde des objets, aussi la version théâtrale du *Navire Night* n'a pas la signification et l'importance de sa version cinématographique, pseudo « épopée » d'un monde dépourvu de sens, où le sens, imaginé, ne peut pas s'incarner dans les objets, devenir image. Sur la scène, avec des chaises renversées, on veut et on peut évoquer des tombes, mais elles auraient aussi bien pu évoquer une armée, des montagnes ou un champ de coquelicots tout en restant des chaises et cela n'aurait gêné personne. Au théâtre les objets sont là comme support d'irréalité, non pour eux-mêmes, ils dépendent de la parole. Les images cinématographiques peuvent être surdéterminées par la parole, mais elles ont leur propre existence et elles déterminent la parole à leur tour : tout se produit, dans le film, à l'intérieur de cette différence irréductible de la parole et de l'image. Lorsque la parole et l'image, le nom et la chose – et au niveau des motifs l'édifice et la nature – coïncident dans le film, c'est

qu'on parle et qu'on montre le seul lieu où le réel et la réalité se touchent : le tombeau.

Les narrateurs se réfèrent à un journal que l'homme du film aurait tenu, la fable est « vécue » de son côté, et précisément pour cela c'est la « biographie » de F. qui en est le contenu, c'est elle qui a une histoire, qui est à connaître. F. lui aurait dit qu'il pourrait trouver son nom, le nom de son père, inscrit sur une pierre tombale, dans une lignée, une histoire. Mais il n'est pas allé au cimetière qu'on nous montre, il ne veut rien en savoir, du nom du père, pas plus que des photos. C'est par le nom, disait Hegel, et par lui seul que le singulier devient une réalité, qu'il est différent d'avec tous les autres et pour tous ceux qui parlent. Mais il ne veut pas de « réalité », pourtant « elle existe », la question sur son existence est sans objet, l'existence comme telle est nécessaire et suffit comme détermination, elle existe, peu importe laquelle c'est, celle-ci ou celle-là, les deux actrices du film, l'ouvrière ou la riche héritière, la brune ou la blonde, la femme de soixante ans de HLM de Vincennes qu'il aura « vue » ou la jeune femme qui meurt de leucémie qu'il ne verra pas, vivante ou morte, la femme a existé, elle existe, c'est pourquoi elle n'est aucune d'entre celles qu'on peut voir dans l'ordre de la réalité. Il y a un homme, un père, un acteur, mais les femmes sont au moins deux. Mère légitime et mère illégitime, F serait l'enfant d'une domestique, une bâtarde née de la pauvreté et de la richesse, roman familial inversé qui soutient la fable. L'indétermination caractérise cette « dérive » : au téléphone les voix sont indistinctes, celle de la mère légitime et de la fille. Il n'aura connu d'« elle » que les voix, et ne voudrait surtout pas de la catastrophe d'une rencontre.

J'ai été fou

Elle, c'est l'expérience de la limite, elle le voit, elle le poursuit. « *Il est pris dans la surveillance. Il ne cherche pas à savoir qui est derrière lui. Elle le provoque à ce jeu de la mort. Qu'il se retourne et voie qui, et l'histoire meurt foudroyée.* »

L'homme du film est pris dans l'autre scène, comme la proie de ce « voir vers le loin et à travers », dont on vient de parler à propos du regard de la statue. Images de plus en plus en contre-plongée, de la chaussée déserte, désolée, à l'écart, entourée d'arbres, l'asphalte déchiqueté, blessé, des trous remplis d'eau qui reflètent le ciel. La marque d'absence est ici la plus forte, parce qu'il s'agit d'image non aveugle, comme si le monde se voyait dans un reflet. Dans ce regard absolu, tout regard humain, regard d'un « sujet » est éliminé, d'où l'angoisse macabre, quelque chose comme une annihilation pure et simple. Et ceci depuis le début : le ciel dans les grandes vitres du musée d'Art moderne, du Louvre, les plans répétés de la Seine reflétant Paris au crépuscule lorsqu'on parle de la venue de la nuit, de la peur. Un miroir est un objet de fabrication humaine, cerné, limité avec un but précis. Une vitre est transparente, ce qu'elle reflète, c'est un « plus », qui n'intervient pas dans sa première fonction : quant à l'eau, elle est indépendante de l'existence et du regard des hommes, elle reflète toujours partout, même s'il n'y a personne pour regarder, elle est sans fin, c'est « l'eau du monde ». Cette absence dans l'image, est-ce le regard éliminé de l'homme qui se sait vu et ne veut pas se retourner, est-ce le regard de F. qui le traverse ? « *Le corps délivré de l'obscur par le détour de l'autre, et devenu la clarté de soi-même* » : ce qui fut la voie de Stein et d'Alissa, ici c'est le non-retour de la folie, et l'homme du film le refuse : soit se retourner et regarder, réduire l'autre à un corps et une image et tuer l'histoire, soit perdre son corps, se laisser annihiler par la folie. Ici, Orphée ne cède pas à l'appel de l'autre, il préserve l'histoire et l'œuvre, qui n'est ni du Réel ni de la réalité, mais le lieu de leur relation problématique.

Il n'y a évidemment dans ce film que des images, des paroles, mais le spectateur est piégé par leur cours, métonymique et métaphorique, lui aussi est cette absence dans l'image : de négation en absence, il a fini par être en proie à ce qui n'est pas là. Mouvements croisés, affolés de la caméra, comme se heurtant aux vitres des fenêtres du « plateau », s'élevant des angles du plancher, rasant les murs, effleurant les actrices figées, assises dans la pénombre, endormies : il s'agit, grâce à la suspension, à la déréalisation des motifs, d'un cinéma abstrait ; non pas des hommes en acte, mais la projection sur l'écran, au moyen des sons et des images, des émotions, des sentiments, des idées. A ce point extrême, dit-on, l'homme du film prend peur, il refuse de franchir le pas, il préfère le gouffre commun à cette autre solitude où F. l'entraîne : l'aurait-il fait, pourrait-on imaginer qu'il le ferait, que la fable aurait été tout autre et le film différent. On n'aurait pas assisté à cette séparation de la fable, des motifs et du matériau, à cette non-coïncidence du processus du film et de la fable, au dépassement de la fable par la réflexion. A ce moment, comme si le film aussi avait atteint sa limite, la tension tombe : il est question de la mort de F. La « reprise » insistera surtout sur les différences entre F. et l'homme, entre celle dont on dit qu'elle est devenue folle - absence d'être personnel : elle-même et celle qui aurait vu cette histoire, elle-même et le jeune homme qu'elle aurait aperçu, l'inconnu d'elle-même et de tout inconnu, elle aurait été le jeune garçon qui, passant dans les rues de Neuilly l'aurait vu de sa fenêtre - et celui qui peut dire « j'ai été fou ». Il continue de recevoir d'elle des billets de banque : l'unique réalité d'un monde d'absence de rapport, sidéré, réifié par l'universalisation de la valeur d'échange « dans sa fonction salariale ». Elle le paie, avait-on dit, de lui donner tant de désir. Elle propose

aussi d'autres indices qu'il refuse : après l'image et le nom, un « signe du ciel » pour lui désigner le lieu de son désir, une fontaine en construction dans le jardin de Neuilly, qu'il ne trouve pas, elle lui dira aussi qu'elle est malade et toujours au lit, que de la rue on peut la voir. Il reconnaît qu'il aurait pu la voir s'il l'avait voulu. Il dit qu'il était fou mais ignore de quoi et répète qu'elle a existé : c'est précisément là - sa folie et l'existence de l'autre - tout ce qui lui a été donné de savoir. « Le regard constitutif », le point de vue de l'œuvre, si l'on peut dire, ne va pas au-delà de cette expérience vécue, mais la propose et se propose comme objet de réflexion : « Le film n'a pas été tourné. Il y aurait eu des gens ici, plongés dans une réflexion commune, très absorbante, et qui tout à coup se serait arrêtée - par la mort ? demande Benoît Jacquot - ou par un doute, tout à coup, d'ordre général. » Il y a eu la constitution d'un film, absent, comme objet de réflexion et de doute : « *La profonde certitude, inexprimable par d'autres moyens que ceux de la création artistique, d'avoir réellement atteint, aperçu et saisi, dans cette renonciation et cette impuissance à savoir, l'ultime réel...* » (Lukacs).

Un monde sidéré

Le non-savoir, l'inachèvement, « l'inexistence », l'auto-ironie du film à son propre égard, est exposé dans le caractère d'artefact du film, dans l'absence d'harmonie préétablie entre la vision et la technique, dans une réflexion sur la technique cinématographique, qui devient le contenu de la fable en tant que problème d'« image » et de « voir ». Chaque terme est exposé dans sa séparation abstraite, catégorielle, d'avec les autres : un monde sidéré, qui repose uniquement sur sa facticité et la force de sa subsistance, et « cette aspiration nostalgique des hommes qui tend vers un utopique achèvement mais ne reçoit comme vraie réalité qu'elle-même et son désir » ; tandis que la dissonance, l'impossibilité du Réel à pénétrer dans la réalité empirique, est présentée en tant que problème de matériau et catégorie formelle, excluant la clôture de l'œuvre comme totalité sensible. Exposition, catégorie limite, absence de clôture : non pas l'obsession de l'achèvement, mais le désir de la création contre la mort que serait l'œuvre. Puisque tout est devenu marchandise, toute objectivation est aliénation et réification. L'Impossible est ce que l'œuvre désire, quand elle est devenue le souci de sa propre origine : le lieu de la passion sourd et aveugle qu'on ne peut atteindre par les images et les paroles. L'autre du sensible. L'impossibilité de l'œuvre et la volonté de la distinguer de son apparence sensible - récupérable par l'illusionnisme hédoniste de l'industrie culturelle, qui a transformé « la promesse du bonheur » en bonheur à la portée de toutes les bourses - exigent cette explicitation du commentaire implicite dans toute contemplation esthétique. Le processus de construction et de destruction de l'œuvre nécessite la réflexion et la médiation du spectateur, mais au-delà des apories de la représentation, grâce à la subjectivité reconnue et délivrée de sa volonté de domination : par l'évidence du matériau. Les motifs niés au profit de la fable sont restitués à eux-mêmes par son absence effective. Tout se passe, constamment, dans ce moment de suspension, de métamorphose inaccomplie, qui est le moment proprement cinématographique du *Navire Night*. S'il « faut voir », c'est aussi d'un voir spécifiquement cinématographique qu'il s'agit, le seul qui soit donné au film et à son spectateur, non pas l'illusion d'accéder par le moyen de la reproduction technique à « l'invisible », ou d'atteindre « l'éclaircie des origines », mais rien qu'un reste, une beauté en suspens, images et paroles qui résonnent du réel et de la réalité qui leur manquent.

Y.I.