



sous la direction de Jean Cléder et
Gilles Mouëllic

**n o u v e l l e v a g u e ,
n o u v e a u x r i v a g e s**

Permanences du récit au cinéma

1950 - 1970

les
PUR
Presses
Universitaires
Rennes

AFFECT IMPERSONNEL, CONSCIENCE ET TEMPORALITÉ: LE DYSNARRATIF DANS *INDIA SONG* - FILM

VÉRONIQUE TAQUIN

Bien sûr les avant-gardes romanesques et cinématographiques des années 50-70 racontaient encore des histoires, au moment même où elles contestaient un état antérieur du récit au point de se faire dysnarratives : on raconte toujours des histoires, parce que c'est dans le récit que se nouent, de manière plus ou moins spontanée mais toujours privilégiée, la détermination du temps et le travail de l'esprit sur lui-même – processus dans lequel la vie prend sens et s'oriente, visant à se mettre en forme dans le temps. Ce qui a changé, dans un film comme *India Song*¹, ce sont les modalités de l'affect et de la pensée qui alimentent le projet créateur, et ne trouvent pas de cadre approprié dans une narration cinématographique classique. Dysnarratives, les formes nouvelles se laissent décrire selon le concept d'*Image-Temps*, formule par laquelle Deleuze caractérise la modernité au cinéma, mais également selon le concept d'*Image-Affection*, variété de l'*Image-Mouvement*, présente au sein même de la période classique, comme sa tendance la plus centrifuge².

Espace quelconque

Tout commence, dans *India Song*, par un milieu marin³ d'impressions erratiques, aimantées par ce qui n'est d'abord qu'une voix inintelligible (la voix laotienne), puis une figure invisible de l'errance (« une mendiante », « folle »), aussitôt dérivée vers son substitut (« – à Calcutta, elles étaient ensemble. – La Blanche et l'autre ? »). On assiste à la hantise d'intensités libres qui fusent dans les « fulgurances du désir⁴ », et à la recherche inquiète, dans les Voix intemporelles, d'une

i n t e r f é r e n c e s

détermination pour ces impressions en quête d'un territoire :

- « – Cette lumière ?
- La mousson.
- Cette poussière ?
- Calcutta central.
- Il y a comme une odeur de fleur...
- La lèpre.
- Où est-on ?
- L'ambassade de France, aux Indes.
- Cette rumeur ?
- Le Gange.
- De quoi avez-vous peur ? »

Ces impressions contiennent l'histoire, mais seulement en puissance : ce milieu pathique pur fait d'impressions mal arrimées à des corps, des dates et des lieux, est celui où s'engendre l'histoire, qui émerge de ces qualités et puissances pré-actuelles⁵, et la narration, supportée par le dialogue où les Voix s'échangent sur les rôles ignorance/savoir, reste marquée par le mode interrogatif qui met l'être en suspens et le déleste du poids de l'actualité. Celle qui sait raconte en posant des questions :

- « Après sa mort, il est parti aux Indes ? »
- « Sa tombe est au cimetière anglais ? »

et celle qui est chargée de répondre parle d'une voix plaintive et incertaine à l'intonation montante, caractéristique de l'interrogation et non de l'affirmation.

Après ce prologue⁶, l'élaboration de l'histoire avancera sans pour autant parvenir à une actualisation complète, du fait de l'autonomie de la bande son et de la bande image qui reconduit dans la totalité du film le principe du prologue : les corps sont déliés des voix, les qualités dissociées de leur support objectal, le repérage spatio-temporel défait, et l'« état de choses » qui permettrait de poser un événement comme actuel est désarticulé, décomposé en éléments qui ne conservent plus que ce minimum d'être de la sensation-fantôme, de la voix-fantôme, de la figure-fantôme, auxquelles manque toujours la détermination complète qui les fixerait à leur place dans leur identité.

Mais si « l'espace quelconque » où se meut le nouveau récit résulte d'une déconstruction de l'état de choses nécessaire à une représentation actuelle, s'il se définit donc d'une manière négative qui justifie le terme de dysnarration, il doit également prendre une consistance qui lui soit propre : si les relations localisables, les enchaînements actuels, les connexions légales, causales et logiques⁷ qui conditionnent la *mimesis* directe sont distendus et oubliés, ils laissent place aux conjonc-

tions virtuelles qui aimantent les morceaux de la représentation et les font glisser les uns dans les autres : l'odeur de la lèpre dans l'odeur de fleur, Anne-Marie Stretter dans la mendicante, V1 dans V2, etc., cohérence onirique où s'élabore un sens pris dans une atmosphère caractéristique, une *Stimmung* qui singularise l'histoire plus sûrement que les coordonnées d'une action. C'est le montage audiovisuel qui crée ces pures virtualités en faisant résonner une perception absente dans une perception donnée, par exemple la lumière de la mousson dans celle d'un lustre ancien : plutôt qu'une métaphore fondée sur la convenance et l'équivalence simple, c'est une possibilité de sensation qui en résulte, seulement hallucinée, au point-croisement des termes hétérogènes d'une association forcée, ou bien encore une transversale synesthésique. Un plan superbe de la séquence du *Prince of Wales*, dans la III^e partie, montre bien la chimie sémantique des composantes visuelles et vocales du montage : éblouie par une lumière trop forte, Anne-Marie Stretter regarde la mer par la fenêtre, et voit Venise dans le golfe du Bengale ; l'évocation d'une couleur violette vient se poser sur ce plan et habiter la surexposition pour suggérer l'oultre-lumière qui fait violence, comme un dernier degré invisible du blanc (« Ses yeux crevés de lumière ! »). Arracher par la parole une couleur invisible et éblouissante à une image qui ne la contient pas, c'était le principe du dénouement de *Jaune le Soleil*, qui en passait non par une réaction éclair comme ce plan d'*India Song*, mais par une longue incantation qui poussait à leurs limites les pouvoirs hallucinatoires de la parole pour faire monter un rayonnement solaire du fond inerte d'une image terne qui ne donnait rien à voir : « La couleur vient, jaune, le soleil ».

Affects purs, source du récit et instance narrative

Les « affects purs » que le film exprime, ce sont d'abord ceux qui apparaissent dans le prologue comme origine de l'acte narratif, à la fois source et cause d'une narration : un afflux d'impressions déliées qui demandent à faire monde. S'il est pourtant exclu de les voir se réagencer dans les formes d'une représentation actuelle, c'est que la seule mise en scène possible repose sur une contradiction que l'auteur entend respecter comme son sujet même, parce qu'elle est la plus fidèle expression de son rapport à l'histoire :

Ce qui peut être nommé tragique ici, ce n'est pas la teneur de l'histoire racontée, ni le genre auquel elle se rapporte dans la classification habituelle, c'est aussi le contraire : c'est ce à partir de quoi cette histoire se raconte qui peut être dit tragique, c'est-à-dire *la mise en présence corrélatrice* et de la destruction de cette histoire par la mort et l'oubli, et de cet amour cependant que détruite elle continue à prodiguer. Comme si la seule mémoire de cette histoire était cet amour-là qui coule de source

d'un corps exsangue, criblé de trous. Le terrain de cette histoire, c'est cette contradiction, ce déchirement. La mise en scène de cette histoire, la seule possible, c'est celle du va-et-vient incessant de notre désespoir *entre cet amour et son corps* : l'empêchement même à toute *narration*.⁸

L'auteur affronte une difficulté à raconter qui tient à sa position de désir, de type mélancolique : deuil inaccompli d'un amour-souffrance mort-vivant, perpétuation d'une passion inconsommable dont le corps-objet ne cesse pas de mourir, « la mort dans une vie en cours, qui jamais ne vous rejoindrait⁹ ». Cependant cette difficulté tient aussi, plus généralement, à la mémoire du « souvenir pur » au sens de Bergson.

Pour l'auteur qui écrit et met en scène, l'affect pur qui conduit au refus de la narration classique est ce qui, du passé, demeure vivant, l'œuvre perpétuée du passé dans le présent, ce que Bergson appelle un « souvenir pur » par opposition à toutes les « images-souvenirs » qui pourraient le concrétiser et qui en découlent sans se confondre avec lui. C'est un souvenir pur qui fait écrire et se tient derrière les représentations, comme un magnétiseur derrière les hallucinations qu'il suggère¹⁰.

L'effort ordinaire de la mémoire dans sa finalité pratique consiste simplement en la recherche d'une actualisation du souvenir dans une représentation, effort qui ne peut aboutir sans dénaturation du souvenir pur, puisque celui-ci perd sa virtualité en s'incarnant dans une perception. Mais si pour l'auteur écrire est se ressouvenir, c'est en un tout autre sens : c'est travailler la matière d'un passé qui ne consiste pas en faits, et capter dans une œuvre quelque chose du souvenir pur qui fait écrire. En l'occurrence exprimer l'affect qui demeure comme la part du passé résistant à l'accomplissement¹¹.

C'est la mélancolie qui conduit Duras à poser en termes radicaux le problème de la mémoire, et c'est en s'installant dans la contradiction mélancolique que la mise en scène neutralise la dimension dramatique, vide la scène et décompose le personnage, mais cela dans le but d'ajuster l'art de raconter aux exigences d'une mémoire plus fidèle que celle d'une narration classique, laquelle ne peut, au cinéma, donner du passé sans le dénaturer en présent.

Tout un ensemble de procédés est donc destiné à saper la *mimesis* directe pour éviter de mettre en scène le passé comme un ancien présent. C'est dans ce but qu'est supprimée la totalité du son synchrone dans *India Song*, ce qui radicalise la recherche entreprise avec *La Femme du Gange*, où le couplage bande son/bande image était moins efficace : en effet on avait d'une part le « Film des Voix », c'est-à-dire la bande son des deux Voix *off*, et d'autre part ce que Duras appelait le « Film de l'Image », c'est-à-dire en réalité des images encore pourvues de leur propre son direct complet, voix *in* des personnages, bruits *in* et ambiance. À cela

s'ajoutent des effets de distanciation qui mettent en doute l'incarnation des rôles : apparition périodique de la photo d'Anne-Marie Stretter, une jeune femme qui n'est pas Delphine Seyrig ; insistance sur les miroirs où l'image des personnages nous est donnée de manière indirecte, et dans des rapports très troublants avec leur image directe, du fait de l'inclinaison du miroir ; apparition de la dépouille mortelle d'Anne-Marie Stretter (perruque, guenilles de luxe, accessoires) avant l'entrée en scène de Delphine Seyrig, mais également après, ce qui ramène l'incarnation à une sorte de faux-semblant. Enfin la présentation des figures est soumise à des formes de discontinuité plus discrètes qui modifient subtilement la perspective temporelle : c'est le cas dans une séquence de la I^{re} partie (extérieur/Ambassade de France), lorsque Anne-Marie Stretter et deux hommes sont brusquement éloignés dans un plan d'ensemble où les figures apparaissent isolées dans un décor en ruines, effet de recul rompant un déroulement qui s'installait dans le présent narratif.

Toutefois, contourner l'actualisation du souvenir en un ancien présent n'est pas le donner, pour autant, sous « l'aspect » d'un passé révolu : les procédés que nous venons de mentionner ne prennent sens qu'au sein d'un ensemble où, globalement, le passé ne sera pas donné comme révolu, mais comme inaccompli et toujours à l'œuvre dans le présent auquel il adhère. Comme l'a montré Deleuze, c'est l'effet du montage audiovisuel fondé sur l'autonomie de la bande son et de la bande image, composées par faux raccord¹² comme deux perspectives divergentes sur la même histoire, et cela de façon à suggérer la contemporanéité du passé et du présent.

Ce procédé de composition audiovisuelle trouve son équivalent optique dans la schize visuelle provoquée par l'utilisation des miroirs : par exemple, au début de la deuxième scène fréquentative de la I^{re} partie, lorsque Delphine Seyrig vêtue de noir réapparaît dans le champ, on voit d'abord son image réelle traverser le champ et en sortir, puis, inopinément, son reflet resurgit dans le miroir avec un changement d'angle, de distance et de direction tout à fait surprenant. Le miroir fonctionne ici comme système optique désorientant, sa position par rapport à l'écran, légèrement de biais, ne permettant pas au spectateur de saisir immédiatement les relations spatiales. Duras dira que les personnages passent par les gouffres des miroirs et remontent on ne sait d'où¹³. C'est une espèce de faux raccord interne au plan, entre deux points de vue hétérogènes dont le principe d'intégration n'est pas donné, et il affecte en l'occurrence la construction de l'espace, mais il appartient à toute une famille d'effets troublants liés à la destruction de l'unité de perspective, les plus importants pour le propos concernant le temps et les distorsions temporelles.

Si l'histoire doit se présenter sous « l'aspect » du passé inaccompli, la mise en

scène doit en passer par une stratégie de confusion, car elle doit rendre impossible la mise en ordre des « époques diégétiques » et des « moments narratifs ¹⁴ » sous la forme d'une succession sans recouvrement du passé puis du présent. C'est la raison pour laquelle les niveaux narratifs sont brouillés par le glissement d'un type de voix acousmatique à un autre : par exemple, la Voix intemporelle V3 (Viviane Forrester) raconte au passé le bal sur les plans d'extérieurs, mais elle est noyée dans le magma des voix d'hôtes qui le commentent au présent ; inversement, dans la transition fondue de la I^{re} à la II^e partie, la voix de Françoise Lebrun, qui s'avèrera être une voix d'hôte, est traitée comme les Voix intemporelles précédemment entendues : même rapport descriptif à l'image, même voix plaintive d'âme en peine, même présence sonore (« gros plan » sonore). De tels glissements rendent instable la distinction entre voix intradiégétiques et voix extradiégétiques et, sans viser les effets vertigineux d'un film comme *L'Année dernière à Marienbad*, perturbent suffisamment l'intégration générale des niveaux narratifs pour entretenir l'incertitude des rapports de succession tant au niveau de l'histoire qu'au niveau de la narration. L'« aspect » (ou mise en perspective temporelle) prévaut ainsi sur la chronologie et se construit contre elle, mais il ne peut le faire qu'en altérant les rapports logiques qui permettraient de reconstituer cette chronologie et de la laisser s'imposer comme forme fondamentale ¹⁵.

Affects, dépersonnalisation et personnages

L'histoire appartient à un passé mort-vivant, première raison de ne pas la mettre en scène de façon classique dans une Image-Action, où les affects seraient actualisés comme les émotions, sentiments ou passions de personnes définies, sujets d'actions engagés dans des situations déterminées et vivant un drame sous nos yeux. Mais de surcroît, le genre de vécu affectif qui fascine Duras est l'expérience passionnelle comme limite de désobjectivation, autre raison de ne pas incarner les affects dans des personnes présentes à leurs propres sentiments.

Duras, qui a rappelé son peu de goût pour les gros plans ¹⁶, écarte les risques d'interprétation psychologique de la douleur en renonçant à l'expressivité du visage. En témoignent plusieurs séquences où les pleurs trouvent leur expression impersonnelle : dans la séquence où le Vice-Consul regarde Anne-Marie Stretter et ses deux amants allongés sur le sol, on a un contraste, à la manière de Bresson, entre les traits inexpressifs du Vice-Consul (pris en plan rapproché-ceinture) et les larmes qui le baignent. Plus loin pendant la réception, des voix commenteront ce même visage déshabité :

« – Regardez ses yeux. Il Pleure. – On dirait qu'il ne le sait pas. – Il est dans une sorte... d'état... de pleurs... oui ».

De même dans la séquence où Anne-Marie Stretter, allongée sur le sol, ne laisse plus voir que la forme noire de son corps immobile au visage détourné :

« V2 : Qu'est-ce qu'on entend ? V1 – Elle, qui pleure ».

Mais c'est la musique de Beethoven que nous entendons, et le transfert métaphorique du son *in* synchrone au substitut musical *off* réalise l'une des intentions annoncées dans le scénario de *La Femme du Gange* : présenter l'affect non comme un sentiment ressenti, réfléchi et apparent dans un visage présent à soi qui reflète une intériorité consciente d'elle-même, mais comme une sorte d'humeur qui s'écoule des corps : « de même que la douleur, de l'amour se répand, sorti des vannes des corps fous », il pleure comme il pleut dans le flux de ces larmes musicales, les volutes de cette mélodie flottant autour du corps inerte comme les volutes d'encens au fond du champ. À cela répond dans le même passage la suppression du pronom sujet dans les phrases (« Ne souffre pas », « Ne supporte pas »), un trait de style récurrent que Duras baptise, de manière significative, « l'anesthésie du sujet ¹⁷ ».

Sorti d'une psychologie de la conscience et de l'intériorité, l'affect porteur de cette anesthésie de la fonction sujet ne peut plus jouer dans le film comme accessoire d'une narration classique, en tant que motivation permettant d'enchaîner l'action, il est bien plutôt ce qui mettrait en défaut une psychologie explicative : la mendicante, Anne-Marie Stretter et le Vice-Consul, chacun à leur manière, alimentent conversations et rumeurs, mais comme de simples bavardages manquant toujours l'essentiel, offrent seulement à l'interprétation de la série qu'ils forment à eux trois. Enfin l'affect dépersonnalisant ne saurait être subordonné à un drame comme moment transitoire dans un développement finalisé par l'action, parce qu'il manquerait simplement d'un sujet pour agir. Surdéterminée, la suppression de la dimension dramatique dans *India Song* a également pour effet de réduire le personnage à l'impuissance radicale d'une figure, qui ne peut qu'assister à des événements mis hors scène, englués dans une durée incessante et sans dépassement.

Récit et drame sont envahis par une description aux effets décomposants : description par la caméra des lieux vidés de ce qui devrait s'y trouver, mais surtout, subordination des opérations narratives à la description de figures. Les bribes de récit fournies par les voix intra ou extra-diégétiques sous forme de fiches biographiques, données sans ordre chronologique, sont reprises, approfondies et développées pour constituer progressivement des portraits : au lieu de mettre en scène des protagonistes, l'information narrative vise à évoquer des figures autour desquelles flottent, comme un nimbe, données événementielles, traits de caractère et paroles, mis sur le même plan. Comme Anne-Marie Stretter dissociée de ses attributs symboliques dans les plans montrant sa dépouille mor-

telle, les personnages sont soumis à une description qui les décompose en tant que sujets, en les dissociant de leurs actions définissantes, de leurs paroles et de tout autre attribut.

Associée à la lenteur des mouvements des comédiens, de la caméra et du montage, la subordination du récit et du drame à la description concourt à immobiliser le paroxysme : *India Song* est « une histoire d'amour immobilisée dans la culmination de la passion », entourée par l'histoire de l'horreur indienne, « immobilisée elle aussi dans un paroxysme quotidien¹⁸ ». Au lieu de situer le paroxysme au sommet d'une progression comme explosion ou achèvement résultant d'une tension et d'un conflit, comme c'était encore le cas au dénouement de *Détruire, dit-elle* (1969) et de *Jaune, le Soleil* (1971), *India Song* évacue toute représentation de l'instant comme passage ou point, et s'installe dans le paroxysme pour le dilater dans une durée répétitive : paroxysme insoutenable qui ne connaît pas de seuil et engue le cours du temps, comme un cri indéfiniment retenu au bord de son explosion : « la voix est blanche, comme si elle se retenait de crier¹⁹ ».

On objectera que le seul événement qui ait lieu pendant la réception de l'Ambassade de France est le cri du Vice-Consul. Mais précisément, comme nous allons le voir, ce cri est neutralisé. Il faut d'abord le resituer dans son contexte. Il fait suite à la longue conversation du Vice-Consul et d'Anne-Marie Stretter : dialogue calme et brûlant à la fois – « ne criez pas » : le hiatus entre cette défense et le ton faux mais retenu fonctionne comme l'indication scénique donnée pour *Détruire, dit-elle* : « personne ne crie, l'indication est d'ordre intérieur » – il a l'intensité immobile du coup de foudre passé au blanc neutre. Du coup de foudre, l'épisode a le romanesque extrême, celui de la première rencontre où tout est déjà virtuellement consumé : une connaissance immédiate précède toute communication effective (« VC : Je n'avais pas besoin de vous inviter à danser pour vous connaître. Vous le savez. – AMS : Je le sais ») ; tout est déjà dit et ne peut donc se dire qu'à lèvres fermées (« VC : Nous n'avons rien à nous dire, nous sommes les mêmes. AMS – Je crois ce que vous venez de dire »). Il y a là comme un mariage blanc des âmes sœurs, la fusion de jumeaux unis seulement dans la séparation (« Vous êtes en moi, je vous emmène en moi et vous tirerez avec moi sur les lépreux des jardins de Shalimar, qu'y pouvez-vous ? ») : c'est l'avatar neutre d'un autre bal, celui que *Le Ravissement de Lol V. Stein* traitait dans le registre sublime de la fulguration, et qui se trouve ici recouvert par les couches mortes sous lesquelles il est encore lisible mais étouffé²⁰.

À quoi succède un cri. Le Vice-Consul crie pour rompre avec le cauchemar de ce temps qui ne passe pas, pour faire « que quelque chose ait lieu », « une fois », dans la certitude intolérable que « cela » ne finira qu'avec sa mort, comme le lui a dit calmement la « messagère de l'invisible ». Mais le cri est détourné de sa voca-

tion à trancher dans la durée et à son tour immobilisé dans un paroxysme statique : fortement réverbéré au son, il vient s'écraser contre le mur d'indifférence d'une image figée qui l'amortit, celle d'Anne-Marie Stretter et Michaël Richardson, impassibles et immobiles dans un très long plan fixe. Privé de toute force décisive, il ne peut que se perpétuer dans un « attermoiement infini », et on l'entendra jusqu'à la fin de la II^e partie dans des plans où il ne se passe strictement rien que des déambulations. Cri blanchi retombé dans un fond d'impuissance, amour non vécu, douleur non soufferte, suicide effacé, l'histoire est prise dans une temporalité marquée par l'inaccomplissement, du fait de la neutralisation de la dimension dramatique et de la mise hors scène des événements.

Temps, conscience et exclusion de la narration véridique

Ainsi la mise en scène se veut-elle fidèle à la temporalité dans laquelle peuvent exister les personnages en proie à une anesthésie de la fonction sujet, autant qu'à la perspective temporelle dans laquelle l'histoire peut être donnée à l'auteur selon sa contradiction mélancolique, *double bind* qui fait la nécessité du récit en même temps que son empêchement. C'est cette même fidélité qui exclut la narration classique en tant que celle-ci est « véridique²¹ », c'est-à-dire pose des faits de manière telle que l'alternative entre imaginaire et réel, ou entre vrai et faux, ait un sens et se ne brouille jamais que provisoirement.

Ici, l'histoire échappe à l'authentification par l'instance narrative, qui n'est pas chargée de poser les faits sur le plan du réel ou de l'imaginaire. Les Voix parlent au nom d'un savoir incertain et, pour reprendre une idée que Lacan appliquait au narrateur du *Ravissement*²², bien plus que la conscience du récit au sens classique, elles en sont l'angoisse. L'incertitude fragile des Voix intemporelles, très marquée dans la I^{re} et la II^e parties, ne pourra laisser place à la fermeté des Voix V4 (Dionys Mascolo) et V5 (Duras) dans la III^e partie, que lorsque le travail de sape contre la *mimesis* directe de la scène du bal aura porté ses fruits. Les Voix ne fonctionnent pas comme un commentaire *off* traditionnel, en ce sens qu'elles font des trous dans l'image, comme le dit Duras : au lieu de la combler d'informations certaines, elles ignorent le spectateur en parlant et en voyant pour leur propre compte. Elles se tiennent entre mémoire et oubli, dans un souvenir à éclipses, d'où certaines démarcations s'appuyant sur des éclipses de la vision : « Où est celle habillée de noir ? » (I^{re} partie), « Où est-elle ? » (II^e/III^e partie). Entre mémoire et oubli, mais également entre invention et remémoration, et cela de manière à rendre indiscernables imaginaire et réel.

En effet, le rapport entre les Voix intemporelles et l'image varie considérablement : non seulement ces Voix peuvent se perdre ou au contraire se reconnaître dans des lieux bien connus, mais encore elles sont tantôt passives, tantôt

actives par rapport aux images, de sorte que tantôt la narration pose son objet comme indépendant, et tantôt au contraire le gouverne et le constitue : ici les Voix dénomment ce qui vient d'apparaître et se proposent comme réalité préexistante (« Le Vice-Consul de France à Calcutta », I^{re} partie), là au contraire elles appellent l'image et même la convoquent (I^{re} partie : « Ils dansaient. Ils dansent » : le panoramique découvre alors les personnages qui dansent, après avoir parcouru le décor désert. Ou bien, dans la III^e partie : « Elle viendra, elle vient », et Anne-Marie Stretter apparaît au fond du champ, qui fonctionne ici comme l'espace de la conscience claire, où la Voix ramène les choses tirées de l'oubli). Enfin, ces Voix ne sont pas non plus les récitantes d'une légende collective, et le récit, si incertain soit-il, ne semble nullement offrir l'histoire à une liberté d'interprétation, même s'il inclut tous les bavardages, les absorbe, les utilise et les nie à la fois.

Ces voix font office de mémoire paradoxale : une mémoire qui s'échange avec l'oubli, parce qu'elle ne peut être qu'une conscience subliminale. C'est ce que Duras entend par « oubli » lorsqu'elle dit que la littérature a de plus fortes capacités d'oubli que le cinéma ; il n'empêche que tout son travail vise à redonner au film ce qu'elle estime être la supériorité de l'écrit, en cassant les effets de présence pleine de l'image cinématographique : en détruisant donc tout ce qui conduit si facilement l'image vers la représentation actuelle et vers la conscience claire et superficielle qui convient à l'orientation pratique de l'esprit mais non à l'attention à sa propre durée. Cet « oubli »-là, cette mémoire paradoxale qui fait qu'on se souvient à deux ou à plusieurs de ce à quoi on n'a peut-être jamais assisté, refuse la distinction imaginaire/réel et, sans chasser les représentations, les laisse demeurer dans la virtualité : les voix font le va-et-vient orphique entre la conscience claire et le fond d'inconscience des êtres livrés au Dehors.

Elles sont l'intermédiaire qui rend l'œuvre possible, mais si leur tâche est de faire exister ce qui appartient à la dispersion pure, elles n'ont pas vocation à le rapatrier au sein d'une conscience unitaire. Ces voix anonymes, illocalisables, de statut et d'identité instables, sont « une sorte de multiplicité qu'on porte en soi », d'ordinaire « égorgée », dit Duras²⁴. L'instance narrative est plurielle et cette pluralité n'est pas à concevoir comme simple complémentarité, avec addition, confrontation ou correction de plusieurs consciences, clairement situables à leur place dans une intégration générale des points de vue, selon une totalisation finalement équivalente à l'unité d'une conscience pleine : il y a des fuites dans la structure, parce qu'elle se rapporte à un Dehors, une forme d'extériorité radicale qui la menace constamment. Venue « de l'extérieur²⁵ », et non du soi de l'écrivain, l'œuvre se construit sur cette béance²⁶, comme reconquête toujours fragile sur un néant infigurable : celui où tombe la mendicante, « tête vide » et « cœur mort²⁷ »,

celui où peut s'abolir toute figure de la passion vécue à son extrémité, mais aussi l'œuvre elle-même qui s'y laisse fasciner.

Dysnarrative, la mise en scène d'*India Song* s'élabore contre un état antérieur du récit : la narration cinématographique classique, pour autant qu'elle est véridique et actualisante, ne convient ni à l'expérience affective des personnages, ni à la contradiction mélancolique qui marque le rapport de l'auteur à son histoire, ni à la conscience particulière où peut s'établir l'œuvre comme rapport à l'extériorité radicale de la passion. Nous avons vu que l'invention formelle répondant à ces trois problèmes se ramène finalement à un travail sur la perspective, et tout particulièrement sur la perspective temporelle, qui doit saisir les personnages dans leur temps sans accomplissement, mettre au passé inaccompli l'ensemble de l'histoire, et remplacer la conscience unitaire d'un récit classique par une mémoire paradoxale. Néanmoins c'est la spécificité même du récit, en général, que de prêter sa souplesse à toute variation pertinente sur la perspective, si bien que ces nouvelles formes ne mériteraient pas moins d'être dites super-narratives.

Il est clair en tout cas qu'une telle entreprise, si elle conduit parfois l'œuvre durassienne à son désastre comme à son risque consenti, participe d'une révolution profonde dans l'histoire du récit et nullement de son achèvement réflexif. Car si réflexivité il y a, c'est dans les termes de l'Image-Temps qu'il convient de l'entendre. Comme présentation directe du temps non-chronologique, c'est l'image de la subjectivité même²⁸, nouvelle visibilité donnée à la mémoire constitutive du sens : matière à récit qu'on n'est pas près d'épuiser.

NOTES

1. Dans l'œuvre cinématographique de Duras, c'est le premier film du cycle indien qui marque ce tournant, *La Femme du Gange*, réalisé en 1973 peu avant *India Song* (1975). Le scénario de *La Femme du Gange* (Gallimard, 1973) est riche d'enseignement sur le processus d'invention formelle comme élément d'une problématique affective. Cf. TAQUIN (Véronique), « L'invention formelle dans *La Femme du Gange*. Autonomie de la voix *off* et affects déterritorialisés », revue *Cinergon*, n° 4/5, 1998, p. 77-87.
2. On ne s'étonnera pas de l'application simultanée de ces deux concepts qui se recouvrent en partie : née d'une crise historique de l'Image-Action, l'Image-Temps « moderne » conserve une affinité spéciale avec l'Image-Affection, définie au sein du cinéma « classique » comme l'envers de l'Image-Action. Le recouvrement partiel des deux concepts s'observe dans les textes que Gilles Deleuze consacre à Duras (DELEUZE (Gilles), *Cinéma I. L'Image-Temps*, Minuit, 1985, p. 328 et *passim*, sur l'héautonomie de la bande son et de la bande image, et le rôle du nouveau cadrage visuel dans la création d'espaces quelconques). Le passage concernant la prolifération des espaces quelconques à l'aube de la modernité cinématographique montre bien le rapport entre Image-Affection et crise de l'Image-Mouvement (DELEUZE (Gilles), *Cinéma II. L'Image-Mouvement*, Minuit, 1983, p. 169 et suiv.).
3. Duras a parlé de ces voix marines qui baignent l'image, dans le scénario de *La Femme du Gange*, p. 105.
4. Duras, à propos de Voix intemporelles d'*India Song*.
5. Le principe est le même dans *L'Année dernière à Marienbad*, de Resnais.
6. I^{re} partie du film : narration *off* par les Voix intemporelles V1 et V2, prologue et scènes fréquentatives condensant plusieurs années de la vie d'Anne-Marie Stretter. II^e partie : réception à l'Ambassade de France, évocation d'une scène singulative, voix des hôtes et Voix intemporelle V3. III^e partie : séjour aux Îles, évocation d'une scène singulative, Voix intemporelles V4 et V5.
7. *L'Image-Temps*, *op. cit.*, p. 166.
8. « Notes sur *India Song* par Marguerite Duras », *Marguerite Duras*, Albatros, 1975, p. 22.
9. Vaguement rattachée au « Vice Consul de France qui cherche Madame Stretter » par une voix d'hôte qui ne sait pas trop ce qu'elle dit (« Mais de quoi parlez-vous ? »), cette phrase a une portée bien plus grande et s'applique à toute la temporalité du film, du niveau diégétique des personnages à celui de la narration.
10. *L'Image-Temps*, *op. cit.*, p. 161
11. Il ne s'agit évidemment ni de la vie passée d'Anne-Marie Stretter, ni de ce qu'un biographe pourrait objectiver de la vie de l'auteur, mais d'un genre de réalité que l'art seul peut objectiver. La référence à l'auteur ne suppose donc aucune méthode biographique et cet « auteur » est, sans plus, l'instance narrative en dernier ressort, celle qui englobe toutes les autres.
12. Sous sa forme moderne, Deleuze l'appelle « coupure irrationnelle », pour souligner la différence avec son usage classique. Dans les deux cas, le raccord impossible renvoie à une opération de totalisation excédant les ensembles matériels clos déterminés par le cadrage. Mais ce qui change du cinéma classique au cinéma moderne est la conception du *Tout*, qui n'est plus l'*Ouvert*, mais le *Dehors*, d'où le caractère beaucoup plus problématique de la totalisa-

- tion pour l'esprit qui l'opère. Le thème du *Dehors* convient particulièrement bien à Duras, puisque la passion apparaît dans son œuvre comme mise en rapport de la subjectivité avec une extériorité qui la déborde à tous égards. Quant au terme de « dehors », Duras partage ce vocabulaire avec Blanchot, référence du concept chez Deleuze.
13. DURAS (Marguerite), *Les Lieux de Marguerite Duras*, Minuit, 1977, collab. Michelle Porte, p. 72.
 14. Par « époque diégétique », on entend la date des événements racontés (par exemple, le séjour aux Îles a lieu en 1937, comme nous l'apprenons dans la III^e partie), et par « moment narratif », le moment où des événements sont racontés (par exemple, dans la II^e partie les voix d'hôtes sont contemporaines de la réception qu'elles commentent, alors que dans la I^{re} partie les Voix intemporelles introduisent une narration tantôt rétrospective et tantôt contemporaine).
 15. Cf. BLANCHOT (Maurice), *L'Arrêt de mort*, Paris, Gallimard, 1948 ; on trouve des altérations comparables dans cette autre histoire de hantise dont l'efficacité hypnotique tient aussi à des anomalies qui doivent dérouter en même temps appréhension logique et appréhension chronologique.
 16. *Cahiers du cinéma*, n° 426, déc. 89. « Les gros plans, ce n'était pas la peine pour moi » (à propos d'*India Song*).
 17. DURAS (Marguerite), *Les Parleuses*, Minuit, 1974, p. 12.
 18. Texte du scénario d'*India Song*, Gallimard, 1973, p. 147-148.
 19. À l'opposé exact de la conception eisensteinienne du pathétique, liée au dynamisme temporel du développement « extatique ». Cf. TAQUIN (Véronique), « La déformation extatique », *Admiranda*, n° 7, 1992, p. 14-22.
 20. Voir Deleuze sur la stratigraphie de l'image durassienne.
 21. Voir sur ce point *L'Image-Temps*, *op. cit.*, p. 167 suiv., et p. 176 *passim*.
 22. *Marguerite Duras*, Albatros, 1975.
 23. *Les Parleuses*, *op. cit.*, p. 87, à propos de *La Femme du Gange*, mais le principe est identique dans *India Song*.
 24. À propos des Voix intemporelles de *La Femme du Gange*, dont le fonctionnement est identique (cf. *Les Lieux de Marguerite Duras*, *op. cit.*).
 25. *Les Lieux de Marguerite Duras*, *op. cit.*, p. 94 *passim*.
 26. Dans le scénario de *La Femme du Gange*, Duras dit des Voix qu'elles s'abreuvent « à la source indienne, cette béance » (p. 143).
 27. Cette caractérisation de la mendiante se trouve à la fin de *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, qui comporte un petit supplément par rapport à la bande son d'*India Song*.
 28. Cf. *L'Image-Temps*, *op. cit.*, p. 110 *passim*.