

SOUS LA DIRECTION DE
BRUNO BLANCKEMAN

DIDACT
FRANÇAIS

Lectures de Duras

Le Ravissement de Lol V. Stein
Le Vice-Consul ; India Song



Presses Universitaires de Rennes



DU RAVISSEMENT DE LOL V. STEIN À LA FÈMME DU GANGE : AUTONOMIE DE LA VOIX OFF ET AFFECTS DÉTERRITORIALISÉS

Lorsque Duras entreprend de scénariser son cycle indien et d'en donner une nouvelle version au cinéma, c'est par *La Femme du Gange* qu'elle commence : véritable *liquefactio* du *Ravissement...*, *La Femme du Gange* est aussi le premier film où Duras met en oeuvre le procédé qui fera l'originalité de son style cinématographique, le dédoublement en « Film de l'Image » et « Film des Voix¹ ». Le scénario, qui comporte toutes les indications de mise en scène, abonde en explications riches d'enseignements sur les processus de la création chez Duras, et c'est cet aspect réflexif du texte qui me retiendra : l'invention d'une forme esthétique et le travail d'une matière fictionnelle à l'intérieur d'un cycle peuvent ici être saisis dans leur rapport avec une problématique affective, l'auteur affrontant ouvertement les difficultés propres à l'élaboration d'un affect « apathique ».

Réflexivité artistique donc : dans cette fiction qui médite à voix haute ses propres conditions, l'oeuvre se prend en effet pour sujet, mais comme travail psychique, dont l'invention formelle n'est qu'un moyen.

* * *

Avant d'entrer dans l'analyse, il est utile d'indiquer la chronologie du cycle de fiction auquel appartient *La Femme du Gange* :

CHRONOLOGIE DU CYCLE INDIEN (cf. tableau page suivante)

1. Ce texte est la version remaniée d'un article paru dans la revue *Cinergon*, n° 4/5, 1998, p. 77-87.

Chronologie des époques diégétiques couvertes par les œuvres	Œuvres	Dates d'édition
1/ <u>le bal de S. Thala</u> , le trio Lol. V. Stein / Michaël Richardson / Anne-Marie Stretter et sa répétition dans le trio Lol. V. Stein / Jacques Hold / Tatiana Karl.	Roman <i>Le Ravissement de Lol. V. Stein</i> (Gallimard)	1964
2/ <u>le bal de Calcutta</u> , après la fuite en Inde du couple Anne-Marie Stretter/ Michaël Richardson.	Roman <i>Le Vice-consul</i> (Gallimard)	1966
	Scénario avant tournage <i>India Song</i> (Gallimard)	1973
	Film <i>India Song</i> (Films Armorial)	1975
	Film <i>Son Nom de Venise dans Calcutta désert</i> (Cinéma 9)	1976
3/ <u>l'agonie de tous les personnages</u> du cycle indien sur la plage de S.Thala, après l'épisode de Calcutta	Roman <i>L'Amour</i> (Gallimard)	1971
	Scénario avant tournage <i>La Femme du Gange</i> (Gallimard)	1973
	Film <i>La Femme du Gange</i> (réalisé pour la T.V.)	1973

Les personnages du cycle indien sont défaits dans *la Femme du Gange*, et cela à un double titre.

Ce sont d'abord, si l'on se place sur le plan diégétique, des personnes défaites par leur propre aventure: livrées à l'agonie interminable qui succède à une passion mortelle (« nous ne pouvons pas mourir² »), ce ne sont plus que des ombres. C'est le cas de Lol.V.Stein, masse apathique échouée sur une plage déserte. Seul un sigle « matriculaire » peut désormais la désigner : L.V.S. Comme dans *l'Amour*, roman portant sur la même époque du cycle, L.V.S. est une « force arrêtée, déplacée vers l'absence³ », le « chien mort de l'idée » du bal de S.Thala⁴. Le retour du symbole du chien mort, horizon de

2. Page 175, scénario de la *Femme du Gange*.

3. *L'Amour*, p. 10.

4. *Ibid.*, p. 125.

l'échec pour l'utopie amoureuse dépersonnalisante du *Ravissement*⁵, consacre ici le désastre. Il en est de même du Voyageur, pâle fantôme de Michaël Richardson, qui accomplit ici un dernier retour à S.Thala, après sa fuite en Inde avec Anne-Marie Stretter. Il perd la force de vouloir, même son suicide : « Je ne veux plus rien ».

À un deuxième niveau, on peut aussi y voir des créatures imaginaires en pleine déliquescence, des êtres de fiction appartenant à un moment révolu pour l'auteur: le moment du *Ravissement* n'est plus qu'une ruine, que l'auteur semble visiter comme une région morte de son passé. De cette fiction agonisante, il ne reste plus que des loques gagnées par l'indifférenciation. Duras dira ainsi :

Evidemment, je peux montrer Lol V. Stein au cinéma, mais je ne peux la montrer que cachée, quand elle est comme un chien mort sur la plage, recouverte de sable [...] Lol est sortie d'ici [i.e. de son esprit] il y a huit ou neuf ans [...] Je ne peux pas faire croire que je la vois, donc je ne ferai pas de film, je le ferai avec des loques, des restes de Lol V. Stein⁶.

Si Lol V. Stein et Michaël Richardson se laissent à peine reconnaître en ces ombres que sont L. V. S et le Voyageur, l'identité des autres personnages paraît encore plus floue. La Femme habillée de noir évoque Anne-Marie Stretter, mais ce n'est que son « faux semblant », comme un cadavre d'Anne-Marie Stretter, une femme fatale à tête de mort, grimaçant de manière effrayante avec son teint cadavérique, ses lèvres trop rouges et sa perruque de cheveux trop noirs. Ces derniers traits l'apparentent à Tatiana Karl, autre « prostituée ». Elle est de plus interprétée par la même actrice que la Femme du Voyageur (Catherine Sellers). L. V. S., déjà privée de toute identité, est suivie par son double masculin, un jeune homme non nommé qui n'est qu'un « blanc » dans lequel elle se décolore. Le Fou interprété par Depardieu pourrait être l'ombre de Jacques Hold, une ombre revêtue de guenilles dans le film.

Comme des figures de sable effacées par le ressac, les personnages sont gagnés par l'indéfini, et l'image typique du paysage dans ce film est un plan vide, de mer et de sable, aux couleurs fades, ternes, aux limites de l'effacement des teintes et des formes : gris clair à peine bleuté de la mer, gris beige du sable, extrême fadeur d'une indifférenciation laiteuse⁷. L'imagination créatrice semble ainsi en passer par un grand néant blanc où se prépare une mutation : les personnages du cycle indien sont dans un hall d'attente – d'où le deuxième élément essentiel du décor du film, le hall de l'hôtel –

5. *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Folio, p. 48.

6. *Les lieux de Marguerite Duras*, p. 100.

7. L'indifférenciation grise ou laiteuse joue déjà un rôle important dans *Le Ravissement...*, mais en contraste avec le foyer d'intensités lumineuses et colorées qu'est le bal de S.Thala, présenté dans son moment vif.

ils n'existent que dans l'attente d'une redistribution générale des rôles, des valeurs et du sens de l'histoire du désir. Cette indifférenciation réapparaîtra dans le dernier film de la trilogie indienne : toute figuration humaine est exclue dans *Son nom de Venise*... au profit des statues qui évoquent Anne-Marie Stretter, sauf à l'extrême fin : alors peuvent apparaître quatre figures fantomatiques, des femmes habillées de noir, parmi lesquelles on reconnaît l'interprète d'Anne-Marie Stretter dans *India Song* (D. Seyrig), l'interprète de la Femme Habillée de noir et de la Femme du Voyageur dans *la Femme du Gange* (Catherine Sellers), ainsi que l'interprète de L. V. S. dans *La Femme du Gange* (Nicole Hiss), comme si désormais le personnage d'Anne-Marie Stretter ne pouvait que se décomposer un peu plus dans la série de ses faibles échos.

Tandis que les personnages moribonds de la *Femme du Gange* glissent dans l'indifférencié, qu'advient-il du temps et de l'espace où leur histoire pourrait exister ?

Sans doute la mémoire de cette histoire est-elle « gardée », mais comme un blockhaus impénétrable est gardé par un surveillant, en l'occurrence le Fou : à la fois préservée et interdite⁸. « Voix 1 : Quelque part, la vie continue-t-elle ? Voix 2 : Oui⁹ », mais seulement ainsi, dans ce temps arrêté qui « n'arrive pas à passer¹⁰ », le temps endormi dans les fous cataleptiques.

Dès lors, ce sont les Voix désincarnées et intemporelles, V1 et V2, qui, de l'extérieur, prennent le relais, tandis que les corps visibles font obstacle à toute ressaisie par la mémoire comme à la marche du présent. Le Fou est certes une « forme creuse », « traversée par la mémoire de tous », mais cette « tête-passoire traversée par la mémoire du Tout, ici incorporée aux murs » laisse tout passer sans rien retenir. Dès lors, s'il garde, il ne gardera qu'une mémoire verrouillée dans le blockhaus ou bien dispersée dans les lieux, mais toujours forclos¹¹. Si le « corps du Fou est creux » et « laisse tout passer », inversement « le corps de L. V. S. n'est plus traversé par rien. Il est porté tout entier dans le lieu par le chant, mais il est impénétrable désormais. Fini¹² », corps de pierre assumant finalement le destin de son patronyme effacé.

Les fous de S. Thala vivent dans un temps neutre¹³ privé de la possibilité du dépassement. L'impossibilité de fixer l'instant présent dans une réflexion, dans une aperception revenant sur elle-même, est doublée par l'impossibilité

8. P. 147 du scénario de la *Femme du Gange* : l'hôtel, « blockhaus de la mémoire, impénétrable ».

9. P. 146, *ibid.*

10. P. 148, *ibid.*

11. P. 110, *ibid.* : « V2 : ils ont perdu la mémoire ? V1 : oui. Leur mémoire est maintenant dehors. V2 : Des cendres. »

12. P. 163, *ibid.*

13. Au sens de Blanchot.

de chasser l'instant présent au profit du suivant, et prive le temps de la dynamique du présent qui passe; corrélativement, la mémoire du passé lointain n'est pas disponible, mais elle insiste comme un point forclus qui bloque le cours du temps¹⁴.

De même que le temps s'endort dans une durée amorphe qui a englouti l'instant fulgurant du bal, toute polarisation de l'espace s'évanouit : le lieu du bal, S. Thala, n'est plus comme dans le *Ravissement* un pôle, un foyer ou un terme vers lequel on tend, ce n'est même plus un endroit délimitable ; c'est une surface de désertification qui menace d'absorber tout l'espace, et virtuellement l'a déjà fait en annulant l'idée même de limite. Où est S. Thala ? Comment se définit le lieu ? « Avant, c'était S. Thala jusqu'à la rivière. Maintenant, après la rivière, c'est encore S. Thala¹⁵. »

À la lettre, les fous sont passés *dans* le Dehors, lequel a cessé d'être une frontière, comme le dit brutalement l'oxymore : « Dehors, internement volontaire¹⁶ ». Rien ne saurait donc être recueilli dans l'espace et le temps, formes entrées en liquéfaction dans cette pure extériorité, n'étaient les Voix supplétives qui font office de mémoire « extérieure ». Mais l'extériorité prend alors un sens plus fonctionnel : l'image morte ne saurait se passer de ces Voix auxiliaires, quoique celles-ci ne puissent combler tout à fait ses lacunes en jouant le rôle d'une conscience pleine. Il en allait de même pour le narrateur du *Ravissement* : car si Jacques Hold, loin d'être la pleine conscience du récit, est plutôt son angoisse¹⁷, il est aussi son inévitable ruse : Hold, celui qui tient et qui retient, se souvient de ce que Lol a oublié et au besoin, invente pour voir ce qui n'est pas visible (« J'invente, je vois »).

Les deux Voix ressaisissent le mana du lieu – « la douleur intolérable qui sort par les vannes du bal mort de S. Thala¹⁸ » – et les affects non réfléchis qui s'écoulaient des corps troués des fous de S. Thala – « Sur le visage, ruissellement de larmes. Mais les traits du visage ne pleurent pas. Aucun signe de souffrance. Le corps pleure comme celui du Fou dansait. Mais la tête explosée n'est pas atteinte par la douleur¹⁹ » ; « de même que la douleur, de

14. Comme les fous de *La Femme du Gange* et de *L'Amour*, l'héroïne du *Ravissement*... connaît ce temps neutre privé de la possibilité du dépassement ; mais le roman du *Ravissement*... la saisit dans l'aventure d'une répétition qui pourrait tout changer et n'est pas *a priori* donnée comme fermée sur une issue tragique. Pour une analyse de la temporalité dans le film *India Song* selon le concept deleuzien d'image-temps, voir Véronique Taquin : « Affect impersonnel, conscience et temporalité : le dysnarratif dans *India Song* – film », paru dans *Nouvelles vagues, nouveaux rivages. Permanence du récit au cinéma, 1950-1970*, Jean Cléder et Gilles Mouëllic (dir.), Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2001, p. 121-133.

15. P. 131, *ibid*.

16. *L'Amour*, p. 54.

17. Comme J. Lacan le remarque à juste titre dans « Hommage fait à M. Duras du *Ravissement* de Lol V. Stein » in *Marguerite Duras*, Albatros, 1979.

18. P. 162, scénario de *La Femme du Gange*.

19. P. 152, *ibid*.

l'amour se répand, sorti des vannes des corps fous » : les fous de S. Thala sont encore le siège d'affections « animales », antérieures au mouvement de se penser, antérieures au savoir et à l'idée²⁰.

Les deux Voix qui s'abreuvent à cette source, mana liquide du lieu et humeurs affectives des corps troués, sont seules animées par le désir dans ce monde apathique : « Ici, l'amour s'exaspère, le désir s'abreuve à la source indienne, cette béance²¹. » Elles réintègrent dans l'histoire la dimension du désir : désir mutuel des Voix, fascination pour l'histoire, colère de V1 « contre Dieu en général », désir de mourir enfin, dont les fous de S. Thala n'ont même plus la force.

Les Voix semblent donc au plus près de la position et de l'attitude de l'auteur lui-même, au point qu'on pourrait les confondre sous la même fonction imaginante²². En effet, si Duras est parfois tentée de comparer le fou et l'écrivain, deux têtes-passoires²³, le Fou de S. Thala ne retient rien, ne produit aucune visibilité ; l'écrivain est plutôt, comme Duras le dit aussi, « un mutilé de l'ombre interne », il se tient entre les deux régions de l'ombre et de la chambre claire. On voit donc que dans les « films à 80 % aveugles et sourds » du cycle indien, Duras est confrontée à un problème de technique narrative analogue à celui que rencontre Faulkner lorsqu'il s'emploie, dans *Le Bruit et la fureur*, à ressaisir quelque chose de « l'irréfragable noyau de nuit », sans le dénaturer. La solution adoptée relève dans les deux cas d'une combinaison des points de vue : juxtaposition du moins lucide au plus lucide dans *Le Bruit et la fureur*, superposition chez Duras de l'image aveugle et des voix hallucinées.

Quand les personnages tombent dans un Dehors non seulement vide, mais inerte, stérile et imperceptible, les Voix jouent le double jeu de l'auteur : brûlant à la fascination d'une béance mais pour en retenir quelque chose, cédant à l'attrait de l'apathie mais pour y puiser la force d'un désir.

Ces Voix ont un travail à accomplir sur la matière fictionnelle du cycle indien. Quel est l'enjeu de cette Liquefactio du *Ravissement* ? Il s'agit de déloger le désir de ce bal mort qui l'a incrusté, et de cette plage envasée où il a stagné jusqu'à sa propre extinction. L'oeuvre tente d'opérer cette sortie hors de l'apathie que l'un des personnages ne parvient pas à effectuer :

20. P. 172, *ibid.*

21. P. 143, *ibid.* On voit bien dans ce genre d'énoncé la valeur réflexive du texte, le retour que l'écriture opère sur elle-même.

22. Les Voix intemporelles d'*India Song* jouent un rôle comparable, à ceci près que la suppression de tout son synchrone dans *India Song* modifie l'effet global de la bande son. Voir sur ce point Véronique Taquin : « Affect impersonnel, conscience et temporalité : le dysnarratif dans *India Song* – film », *op. cit.*, *supra*.

23. *Les Lieux de M*, p. 94 *passim* : l'écrit « arrive de l'extérieur », et non du soi de l'écrivain ; dans cette mesure Duras peut dire qu'elle écrit avec la tête « comme une passoire ».

La Femme de S.Thala :

est là dans ses robes noires. Assise à terre, elle chante l'air de S. Thala. Pas les mots, seulement l'air, à tue-tête, de façon mécanique, imbécile. Elle se bat, lutte contre cet air, veut le déloger du bal, le désincruster de la mort. Casser le philtre. L'air résonne, cogne les murs, ne casse pas. La femme balance la tête, le laisse sortir, le vomit. L'air sort, toujours, intarissable. Il inonde S. Thala désert²⁴.

« L'hymne du désir » reste ainsi emprisonné dans un lieu clos qu'il ne peut fracasser (contrairement à la musique de *Détruire dit-elle* et au chant de *Jaune le Soleil* qui catalysent un nouvel univers²⁵, l'affect passant un seuil où il ouvre du possible et annonce un monde nouveau). À moins que, répandu dans un lieu ouvert, il n'y demeure comme une eau stagnante.

La désincrustation de l'hymne du désir va se faire comme une migration de S. Thala vers le Gange, dans l'instance imaginante, dans la Voix qui offre un espace mental d'échange pour les deux figures d'Anne-Marie Stretter et de la mendiante du Gange : Anne-Marie Stretter est-elle bien morte ? « Oui. Sous le plomb du ciel de la mousson, elle est sans voix. Non. Il doit s'agir de quelqu'un d'autre, d'une mendiante du Delta ». « Il doit s'agir d'un reste, d'un résidu de là-bas ». La mendiante est « l'envers d'Anne-Marie Stretter ». Entre ces deux figures de la putréfaction – « putréfaction au double visage : intelligence, silence » –, « un échange s'opéra dans l'espace mental d'un tiers ici présent à S.Thala: la Voix numéro 1²⁶ ».

C'est cette communication des deux lieux qui va mettre en mouvement L. V. S., et « c'est en progressant à travers les nuits conjuguées du Gange et de S. Thala » que « celle qui n'entre plus nulle part » va pouvoir pénétrer à l'intérieur du hall attenant à la salle du bal. Néanmoins, il n'y a là qu'une velléité : le personnage sclérosé, ankylosé par une trop longue stagnation à S. Thala n'offre plus de réelle possibilité de régénération²⁷, et c'est seulement au niveau de l'instance imaginante qu'une transformation se fera. Elle seule est en mesure de médiatiser les extrêmes écartelés, d'assurer une forme d'échange entre le savoir impénétrable (la Femme habillée de noir) et « l'ignorant, s'ignorant » (L. V. S.), entre la tête passoire et la mémoire « gardée », entre le corps poreux (le Fou) et le corps fermé (L. V. S.). Les Voix vont déplacer le centre de la « constellation affective²⁸ » vers Anne-Marie Stretter. Elle apparaît en effet à ce stade comme « le moteur même du désir, entier, mortel, celui de S. Thala²⁹ » et surtout semble seule à détenir un certain savoir

24. P. 135, scénario de *La Femme du Gange*.

25. Expression empruntée à F. Guattari, revue *Chimères*, n° 7, juin 1989.

26. P. 160, scénario de *La Femme du Gange*.

27. P. 163, *ibid.*

28. Cf. F. Guattari, *op. cit.*

29. P. 183 scénario de *La Femme du Gange*.

sur l'histoire du désir : « insomniaque », elle « sait, traverse le savoir³⁰ ». Le film suivant, qui se déroulera à Calcutta après la migration de S. Thala à S.Thala-sur-le-Gange, tentera alors de « pénétrer l'écrit de cette femme », Anne-Marie Stretter.

Mais auparavant, les Voix auront dû disparaître à leur tour : ces deux Voix, « voyeuses » comme Lol, veulent « voir l'amour », et poursuivent la tâche inaccomplie, ressaisir quelque chose de l'insaisissable Dehors, « désir repris, enchaîné, le même³¹ ». Aussi meurent-elles finalement, lorsqu'elles abandonnent la distance qui les maintenait à l'extérieur du « Film de l'Image », et qu'elles s'identifient à L. V. S. pour mourir à sa place du même désir. L'extériorité de l'instance imaginative par rapport au Dehors approché était la condition de possibilité de l'œuvre : le contact entre le film de l'Image et le film des Voix « provoque la mort³² » des Voix, puis la fin du film.

À leur tour, les deux voix périssent ainsi selon un processus qui illustre bien la tâche inlassable à laquelle s'applique Duras : s'approcher du Dehors, en encourir les risques, les chutes, repartir, recommencer. Un système qui consomme du personnage, parce qu'il doit toujours consumer et régénérer, parce qu'il doit à la fois se débarrasser des cadavres récalcitrants et y puiser la force d'un recommencement.

Cadavre récalcitrant à cette époque du cycle, L. V. S. va être assassinée par l'auteur dans la Voix numéro 1 : « En lieu et place de L. V. S. répudiée avant, la voix brûlée est morte. Avec elle meurt le bal en forme d'étoile fixe, le bal de S.Thala. La séparation, fixe, entre les termes du désir est détruite : un terme disparaît. L. V. S. meurt en la voix brûlée. *Il fallait que cela cessât* ». De la même manière, il faudra absolument tuer Anne-Marie Stretter, une première fois dans la fiction d'*India Song* (elle se suicide), une deuxième fois en sabordant le film *India Song*, en l'exténuant dans *Son nom de Venise dans Calcutta désert* : se débarrasser d'Anne-Marie Stretter lorsqu'elle aura fait usage, mais aussi engendré, en recentrant la fiction, un cancer *sui generis*³³.

* * *

30. P. 149, *ibid.*

31. P. 184, *ibid.*

32. P. 183, *ibid.*

33. On voit dans le cycle *Agatha*-texte, *Agatha* ou les lectures illimitées-film, *L'homme Atlantique*-film le même processus de problématisation et d'exténuation ou de destruction, autour du thème de la séparation impossible dont il faut pourtant venir à bout, et ceci finalement par le double assassinat de l'œuvre (passage à l'image noire) et de l'objet de désir (le jeune homme que la caméra « tue » : « c'était elle, la caméra, qui la première avait voulu vous tuer »).

Duras franchit un pas décisif dans l'élaboration de son style cinématographique en abordant le cycle indien à son point d'été : l'époque diégétique traitée par *L'Amour*, roman de 1971, et reprise dans *La Femme du Gange* deux ans plus tard correspond au point le plus bas de la vitalité des personnages et à la décomposition de l'univers fictionnel. Le processus de la création, tel qu'on l'observe dans *la Femme du Gange*, relève de l'opération chirurgicale : l'invention des Voix extérieures au récit, c'est la greffe de prothèses travailleuses sur un corps moribond, et les déplacements qu'opèrent les Voix sont autant de manœuvres pour désenkyster le désir.

La Femme du Gange désigne cette limite toute proche de la mort qu'est le corps apathique ; à son degré maximal, c'est la catatonie L. V. S. : un corps-épave qui a perdu son pouvoir d'être affecté, la perception, le sentiment, la mémoire, la volonté, le désir, la mobilité, qui appartient à un temps arrêté et à un espace dédifférencié. Vidé de ses intensités, revenant à la matière inanimée, c'est le déchet d'une passion dépersonnalisante dont le moment vif et fulgurant est révolu et mis hors scène. Il est voué à l'inexistence complète, comme l'indique le couplage de L. V. S. avec le jeune homme indéfini qui préfigure son effacement.

Les Voix greffées sur le corps apathique de l'amour comme des prothèses travailleuses viennent régénérer ce que G. Deleuze et F. Guattari appellent un « corps sans organe » désertique et stérile³⁴. À supposer que le corps apathique n'ait pas perdu la totalité de son pouvoir d'être affecté, il n'est plus traversé que par des affects non réfléchis, des « affections pures », qui ont perdu tout lieu d'inscription et toute instance de consommation, d'être ainsi détachés de leur support subjectif. Les Voix extérieures fournissent un nouveau support, un nouveau suppôt, à ces affects déterritorialisés : un lieu d'inscription dans une perception hallucinée et dans une mémoire paradoxale ; une instance de consommation, qui s'abreuve à cette source de flux affectifs pour en tirer plaisirs et douleurs. Enfin, cette instance de consommation est aussi une instance désirante, les Voix réinjectant la force d'un désir dans ce monde tombé au plus bas de la puissance dans un néant de volonté. Ce désir, tout en manifestant un appétit, un effort, un degré de puissance supérieurs, reste impersonnel dans les Voix anonymes, invisibles et mal individuées, de même que la mémoire, paradoxale, et la perception, hallucinée, qui ne se rapportent qu'à une conscience subliminale. Si les Voix suppléent aux fonctions perdues par les corps apathiques, ce n'est pas en réintégrant la vie dans les formes de l'existence personnelle, mais en la prolongeant hors de ces formes, en soutirant le peu de vie qui reste à ces corps décomposés sans les ré-organiser.

34. *L'Anti-Œdipe* et *Mille Plateaux*, Minuit, 1972 et 1980.

En second lieu, les Voix délogent le désir de l'ensemble où il s'est figé jusqu'à son propre épuisement. Elles font migrer la fiction vers un autre lieu et elles déplacent le centre d'une configuration affective. Plus précisément, elles opèrent un déplacement d'un couple de figures de la passion à un autre, du couple L. V. S./Anne-Marie Stetter au couple Anne-Marie Stetter/mendiant du Gange. Dans les alternatives ouvert/fermé, nomade/immobile, elles choisissent le terme le plus favorable représenté par la mendiante, corps ouvert, nomade et dispersé, contre le terme défavorable représenté par L. V. S., corps fermé, immobile et pétrifié. Le déplacement vers le Gange équivaut ainsi à l'élimination du membre incurable ou encore à l'assassinat du cadavre récalcitrant. Les Voix ne font ce travail que sous la condition d'extériorité qui rend l'œuvre possible, et sans laquelle elles s'éteignent, déclenchant la fin du film.