

Le Navire night

Histoires d'elles, mai 1979

Marie-Claire Pasquier

Le Navire Night

de Marguerite Duras

(film, La Pagode)

(théâtre, mise en scène Claude Régy Théâtre Edouard VII)

(texte, Editions de Minuit, mai 1978)

Le Navire Night. Un récit, un film, du théâtre. Une histoire qui circule, dans laquelle on se promène. C'est comme une enquête très lente, nonchalante, où l'on ne se presserait pas d'avoir des résultats tangibles, des certitudes. Car rien n'est sûr, dès le départ, ni à l'arrivée, dans cette histoire. Tout se passe dans le noir, et à distance, entre un homme qui, peut-être, est celui qui raconte, et à qui, peut-être, l'histoire est arrivée, entre lui et une femme dont on saura bien peu de choses, ou trop de choses : fabulations successives, et contradictoires. Dire qu'ils se sont connus, cet homme et cette femme, ce serait trop dire, ou pas assez. Il n'y aura jamais de rencontre. Les voix seulement, au téléphone, pendant des heures, la nuit. Et si la femme dit, à un moment, être prête à tout quitter pour l'homme, à cause de lui, ce ne serait pas nécessaire qu'ils se voient, ce serait par fidélité à leur histoire. Histoire d'amour ? En d'autres temps, ceux de la Religieuse Portugaise, on aurait dit passion. Aujourd'hui, dans cette histoire, on dit désir, on dit orgasme noir. Désir qui emprunte à la passion son aridité, son absolu désertique, sa plénitude. Et son rapport au temps : « Entre les jours les parois tombent ». Pas de hâte, non, dans cette enquête.

La jeune fille de l'histoire est malade, ou elle dit qu'elle est malade, qu'elle va mourir. Nous entendons les mots de perfusion, de transfusion. Et c'est bien comme cela que nous vivons cette histoire vécue, et racontée : non par procuration, terme juridique, mais par perfusion, par transfusion, mots qui évoquent le doux lien physiologique sans regard, la continuité fluide du goutte à goutte, le bien-être au milieu de la plus extrême faiblesse. Pas

d'images sexuelles d'affrontement, de pénétration forcée, mais cette libre circulation : du texte d'une voix à l'autre, du sang d'une veine à l'autre, du fleuve dans la ville et de la route qui longe le fleuve, de toutes ces artères dans la nuit, et des fils du téléphone qui relient entre elles les voix.

Et en même temps, la distance, toutes les distances. Ne pas se voir, ne pas se toucher, ne rien posséder, pas même un numéro de téléphone. La voiture de la femme passera bien dans les lieux de rendez-vous où l'homme l'attend, mais sans s'arrêter. Libre circulation, enfermement : double image contradictoire que porte aussi le navire, comme la passion qu'il figure. Il y a l'enfermement dans Neuilly, un Neuilly mythique, introuvable, insulaire, un Neuilly coupé de la ville et qu'on parcourt à bicyclette comme jadis les campagnes de nos vacances. Le jardin que le fils montre est lui-même lointain, derrière les fenêtres qu'on ne franchira pas. Distance dans la proximité : elle est montrée, dans le film, par la lente image d'une main qui effleure du pinceau, avec patience et délicatesse, le visage absent, abstrait comme un caillou, comme une page blanche, de A (oui, appelons-la A : des initiales, voilà ce qui convient à ce demi-anonymat des visages, des voix, des figures qui errent dans ce récit, le constituent, l'habitent.)

Quant au théâtre : la scène accentue l'effet d'emmurement en enfermant A, B et C, chacun ou chacune dans son regard intérieur, aveugle aux autres. Tous trois donnent l'impression d'évoluer dans leur espace personnel, de ne pas partager un espace commun où ils pourraient se rencontrer. Et c'est un peu comme si on les voyait en surimpression, ou rapprochés par un jeu de miroirs, par un artifice optique comparable à l'artifice acoustique du téléphone qui sait donner l'illusion de la présence la plus intime. Le théâtre comme téléphone, justement : voix qui nous parviennent par-delà la distance infranchissable, insituable, fixe et non-fixe, qui sépare la scène de la salle, et qui nous entrent directement dans le corps. Comme le navire dans la nuit ? Paradigme de l'expérience amoureuse.

Une seule exception, sur scène, à cet enfermement. Un moment étonnant, inattendu — au bord de l'involontaire ? L'homme évoque les yeux d'Athéna qu'il a vue, on qu'on peut voir, au musée d'Athènes. Il dit ce regard qui vous regarde, dans un visage à demi arraché, il croit voir la tête petite, qu'on peut tenir dans sa main. Il lève la main, l'approche de la tête de la femme brune, jusqu'alors Athéna elle-même, impavide, machine mue par on ne sait quels ressorts secrets. Et voilà qu'elle flanche, sous nos yeux. De sentir une main si proche d'elle, soudain, la toucher, elle ne peut le supporter, et nous non plus, quelqu'un va crier... Non, elle

ne crie pas, elle bat des cils et des paupières, très vite, dans la lumière, comme un oiseau pris de panique qui chercherait à s'envoler. Instant bref, une ou deux secondes, au milieu de ce spectacle lent, enlisé dans la remémoration, et qui n'arrive pas à remonter à la surface du présent. Emballement brusque, dérapage, trouble : comme celui que provoque, au milieu d'un film muet une syllabe prononcée, ou bien tout à coup, dans une série de plans fixes, un œil qui s'ouvre. Quelque chose qui échappe, dirait-on, à l'ascèse excessive (mais quelle ascèse ne l'est pas ?) imposée aux trois figures visibles sur scène qui tour à tour prennent ou perdent la parole, livrées comme nous-mêmes à cette histoire dévorante, interminable. Figures captives, obéissantes avec minutie, mais soumises à quoi ? Cet aveuglement, cette paralysie, il est difficile de dire avec certitude s'ils nuisent à la diffusion du désir dans son opacité, à sa dérive intemporelle, à son errance exigeante, ou s'ils lui sont nécessaires.

Si la scène nous atteint par l'ascèse, le film, lui, nous atteint par la sensualité. Le vieux piano qui semble exhumé d'un grenier, et qui nous pénètre le cœur à travers les maisons de province de l'enfance, comment y résister ? Des sortilèges, il y en a pour tous les goûts, liés à la présence et à l'absence : à Neuilly je me raconte Athènes et place de la Bastille je me raconte Neuilly, et Neuilly se raconte les guerres napoléoniennes. C'est le Durrell du *Livre noir* et son Alexandrie vue de la chambre miteuse d'un hôtel de Londres, dans la fièvre et la neige. Fascination de la caméra pour les fragments — fragments de cadres, de glaces, de marches d'escalier — et pour les liens = routes goudronnées ou chemins de terre, ronds-points, lumières de la ville. Aussi pour les êtres qui sont comme des statues, indéchiffrables, surgis d'on ne sait quel passé (A quand elle se redresse, enfin peinte), des statues abîmées et intactes à la fois, et qui vous regardent. Aussi pour les objets qui sont animés, doués d'âme — piano, robe d'apparat, pinceau, projecteur. Comment ne pas partager cette fascination, elle est la nôtre, le familier, le lointain, la voix qui résonne, filtrée par le téléphone, philtre d'amour, dès le cordon ombilical, dès la voix de la mère perçue de l'intérieur, les yeux englués dans son suc, nous avons dû connaître tout cela, et nous le reconnaissons, croyons le reconnaître.

Toute-puissance de la voix off, dans le film. Non figurative, non figurée, ELLE EST LA, créatrice de présence, d'attention, de contact, intermédiaire entre nous et l'image. On peut dire : de la part de Marguerite Duras, une telle demande d'amour : aimez-moi, moi qui vous parle, qui ai recueilli, qui fais se dérouler ce texte, cette histoire, qui caresse pour vous du regard ces êtres jeunes et ces choses vieilles. Toute-puissance et demande d'amour insupportables, irrésistibles, de la mère. On peut se demander à quel moment est-ce que cette

histoire « devient du Marguerite Duras » ? L'histoire a été vécue nous dit-on. C'est l'homme qui avait pris l'initiative, et puis c'est la femme qui mène l'histoire. C'est l'homme qui raconte l'histoire à Marguerite Duras, et puis c'est elle qui l'écrit, qui l'écoute, la charge de ses propres fantasmes, la transforme en écriture. Qui intervient en éclairant l'histoire. *Elle l'éclaire d'un rythme*. Les projecteurs au théâtre, eux aussi, scandent l'histoire. Marguerite Duras dit : « Sur le texte du désir pas d'image ». Ou encore « Image noire ». Peut-on se représenter ce que c'est qu'une image noire ? Elle dit encore : « Le texte des voix dit les yeux fermés ». Comment un spectacle peut-il arriver, très doucement, à vous fermer les yeux pour vous permettre de voir ? De voir de l'intérieur comme on voit dans l'attente, dans l'absence, comme on voit son propre corps dans la maladie, comme on voit l'autre dans le désir, comme le navire en pleine nuit voit la mer. Le film et le théâtre y réussissent différemment, à vous fermer les yeux. Le théâtre vous hallucine, vous écarquille, plutôt, la fixité vous décolle du réel, mais dans la clarté, dans l'illumination. Image blanche, surexposée. Dans le film, c'est l'image noire, appelée par la voix d'une femme écrivain.