

Son nom de Venise dans Calcutta désert

C'est à un film de Marguerite Duras que j'ai emprunté ce titre pour en faire celui d'un exposé que j'ai présenté en décembre 2004 au colloque « *Die Rücksicht auf Darstellbarkeit*¹ » (Prise en compte de la figurabilité) organisé par la Freud-Lacan Gesellschaft en hommage à une collègue et amie trop tôt disparue, Jutta Prasse².

Souvent pendant l'automne précédent, quand je pensais à Berlin, à ce colloque à la mémoire de Jutta Prasse, à ce que j'allais bien pouvoir y dire, ce nom, ce titre de film me revenait comme une vieille mélodie à demi oubliée, si familière que je n'y prêtais qu'une attention distante. Mais force et magie des lieux, c'est Venise, où je passais quelques jours, qui déchira un coin de ce voile de non-vouloir-savoir quant à la répétition lancinante de ces mots : le côté italien de Jutta, *La mort à Venise* de Thomas Mann et de Visconti, l'amour de Jutta pour la littérature et le cinéma, Rilke, la psychanalyse, voilà les premiers signifiants de la chaîne. Puis un souvenir : l'an dernier, lors d'une réunion publique du Collège de la passe de l'EPSF et de La Lettre lacanienne, dans la discussion il fut question du nom d'AE. Une voix légèrement agacée se fit entendre : « Mais enfin, le nom d'AE, ce n'est quand même pas son *Nom de Venise dans Calcutta désert* ! » D'une voix non moins agacée, Anne-Lise Stern répliqua : « Eh bien si justement, le nom d'AE, c'est *Son nom de Venise dans Calcutta désert* ! » Ce souvenir surgit le jour où Venise était sous ses hautes eaux, *acqua alta*, dit-on là-bas. Soudain et inexorablement l'eau passe le seuil de la porte, inonde la maison, la frontière entre le canal et le quai, le *fondamenta*, s'estompe, les voies de terre ferme se font voies d'eau, les bateaux flottent vingt centimètres au-dessus du sol, bref le littoral est chaviré. Derrière ses splendeurs Venise montre son vrai visage, le réel, et elle le montre de façon immédiate, sans transition comme le font les autres villes.

De Venise Rilke écrivit :

Bientôt il ferait froid. Cette Venise molle et opiacée de leurs préjugés et de leurs besoins disparaît avec ces étrangers somnolents, et, un matin l'autre Venise est là, réelle, lucide, cassante comme du verre, nullement issue de

¹ S. Freud, *Die Traumdeutung*, VI Kapitel, D), „Die Rücksicht auf Darstellbarkeit“, *Gesammelte Werke*, Band II/III, pp. 344-54.

² Jutta Prasse fut aussi la cofondatrice de la Sigmund Freud Schule (École Sigmund Freud), premier groupe lacanien en Allemagne.

rêves : Cette Venise voulue dans le néant sur des forêts coulées à fond, créée de force, et enfin parvenue à ce degré d'existence³.

Un an après avoir terminé son film *India Song*, Marguerite Duras se réveilla un matin et eut cette idée soudaine et inattendue : « Il faut que je fasse ce film. » Enfin, pas si inattendue qu'il y paraît :

Ça a commencé après *India Song*, par une impossibilité de filmer encore, d'écrire. Je ne savais pas ce qui m'arrivait. Je n'avais plus envie de faire du cinéma ni d'écrire. »

C'est après avoir découvert cette gêne, après en avoir souffert, l'avoir subie, bien après, des mois après, que j'ai découvert qu'elle avait trait à *India Song*. Je ne peux pas encore savoir clairement ce qui m'est arrivé. Mais j'ai découvert ceci : que j'avais quelque chose à continuer avec *India Song*. Que j'avais abordé quelque part, mais pas continué d'avancer. Que j'avais commencé à faire une brèche dans quelque chose mais que je n'avais pas creusé assez, etc. [...] puis il m'a semblé que ce qui avait été abordé avec *India Song* c'était l'envers d'une narration *India Song* et que celle-ci n'avait pas été accomplie. Je parle de la narration à l'envers⁴.

L'idée de faire un autre film qui serait l'achèvement de cette « brèche » commencée ne lui vint que plus tard. À ce film elle donnera pendant le montage le titre de *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Quel film ? Elle retourne au Palais Rothschild à Boulogne où elle avait déjà tourné les extérieurs d'*India Song*. Ce lieu est la ruine d'un splendide palais que Göring avait investi pendant l'Occupation et que la famille Rothschild avait laissé à l'abandon, maudit qu'il était devenu depuis. La caméra fraye son chemin dans ces pièces, où tout est détruit, saccagé, les cheminées, les miroirs, les tentures, presque toutes les vitres. Les belles façades s'approchent comme un navire dans le crépuscule, au pied du superbe escalier le parc encore sublime s'étend dans la lumière d'hiver. Pendant les longs travellings où il n'y a aucune figure humaine, on entend des voix, du texte : c'est la bande-son du film d'avant, celle d'*India Song*. La caméra est, comme le dit dix ans plus tard Bruno Nuytten, le cameraman, le découvreur et le chercheur d'une histoire qu'on avait déjà racontée. Pour lui, cela avait été comme un voyage dans l'inconscient.

India Song avait déjà bousculé la forme traditionnelle du récit : Marguerite Duras y mêle passé et présent et introduit dans ce mélange une distance, une fêlure entre texte parlé et image⁵. En effet la caméra filme les

³ Rainer Maria Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Éditions Émile-Paul Frères, 1941, p. 355.

⁴ Marguerite Duras, « Son nom de Venise dans Calcutta désert », Recueil de textes de et sur M.D., Paris, Éditions Albatros, 1979, p. 93.

⁵ Marguerite Duras, « Dépossédée », entretien de Marguerite Duras et de Xavière Gauthier, Recueil de textes de et sur M.D., Paris, Éditions Albatros, 1979, pp. 80-81. « [...] Alors tu vois quand ils parlent et qu'ils entendent leur propre parole, la parole résonne infiniment plus. C'est-à-dire en même temps qu'ils sont supposés dire ça, dans le même temps rigoureusement

acteurs qui interprètent leur personnage sans dire le texte, ils restent « bouche close⁶ ». Le texte de la bande-son a été enregistré avant et les acteurs entendent la bande son pendant qu'ils jouent. On pourrait comparer cette trouvaille cinématographique au travail du rêve qui fait apparaître certains personnages muets, pâles ou immobiles pour figurer un mort, servir d'indicateur du temps et ainsi dater le désir du rêve. Ce mélange et cette division isolent, séparent voix et image. Dans *Son nom de Venise* elle agrandit encore la fêlure : il ne reste que la voix comme reste d'une histoire déjà racontée et le lieu, cette ruine du palais comme reste de ce qui a eu lieu. Mais on ne voit plus les personnages. Voix et regard ne sont plus à leur place habituelle, ils sont décentrés et désintriés. Il en résulte une sorte de vertige. Un petit exemple : la voix du Vice-Consul dit : « Je ne savais pas que vous existiez. Calcutta est pour moi une forme d'espoir. » La caméra lèche le sol gelé, les cristaux de glace sont comme des éclats de verre, de miroir brisé.

Dans *Cimetière anglais*⁷, ces entretiens avec Dominique Noguez filmés au Palais Rothschild en 1984, c'est-à-dire dix ans après *India Song* et neuf ans après *Son nom de Venise*, Marguerite Duras dit qu'elle a là inventé quelque chose de nouveau : utiliser une bande-son déjà existante pour créer de nouvelles images. Cette sorte de « sacrilège », comme Dominique Noguez appelle *Son Nom de Venise* a, selon M. Duras, opéré la métamorphose d'*India Song* en « une humilité essentielle », en « une humanité organique », si bien qu'après cela « d'autres films étaient possibles ». À *India Song* il manquait quelque chose pour atteindre son achèvement, il lui fallait y revenir, il lui fallait « faire endurer à *India Song* cette épreuve d'être détruit, dépeuplé. » Ce « sacrilège », cette destruction de ce qu'elle-même a créé, a plusieurs conséquences. D'abord de rendre possible la figurabilité de l'oubli : elle a, dit-elle, filmé l'oubli d'*India Song*. Elle a ôté « une première couche de réel » pour faire apparaître la couche du dessous, qui est alors à lire, « littéralement à déchiffrer ». Cette destruction de ce qui a été créé est une destruction de la construction, mais c'est une destruction construite avec soin, qui ouvre le champ du possible. En cela elle a atteint la limite extrême de la figurabilité, la limite de l'impossible. Dans le film, cela prend la forme d'un écran noir, seul encore à pouvoir soutenir, retenir le regard. Cette nouvelle construction d'une déconstruction est comme un récit à l'envers, comme cette Venise construite sur une « forêt » renversée.

Son nom de Venise, c'est Anna-Maria Guardi, le nom italien d'Anne-Marie Stretter, son nom à elle venue de Venise, son nom de jeunesse, le nom de son père et aussi son nom de pianiste. C'est ce nom-là que le Vice-Consul hurle

ils pourraient dire bien autre chose. Le champ s'ouvre, le champ de la parole s'ouvre infiniment plus. Je crois que c'est ça et tout devient à double sens, de ce fait.»

⁶ Marguerite Duras, « Notes sur *India Song* », Recueil de textes de et sur M.D., Paris, Éditions Albatros, 1979, p. 22.

⁷ Dans *India Song*, il est dit qu'Anne-Marie Stretter est enterrée dans le cimetière anglais.

toute la nuit dans Calcutta désert, dans la douleur de cet amour impossible. Les traces de ce cri, de cet amour impossible sont à déchiffrer dans les traces des ruines d'un palais désert. Ce nom de Venise est le pont signifiant (*Wortbrücke*) entre les deux films. C'est le nom du passage d'un bout de réel, qui était contenu dans le récit de ce qui avait eu lieu, mais n'a été, déchiffré seulement après que le décor du théâtre intérieur et extérieur a été suffisamment détruit, décomposé (*zerlegt*) pour que l'envers puisse apparaître dans les éclats de verre des vitres et des miroirs. Le mot éclat est aussi bien splendeur que brisure : Venise recto verso. Mais ce n'est pas la splendeur de Venise ni même les rives du Gange que Marguerite Duras a choisies pour y tourner ce film, cette fin qui manquait à *India Song*, elle a choisi les ruines d'une splendeur détruite par le nazisme.

Où mènent les longs chemins d'une analyse, les innombrables détours dans l'inconscient ? Sur les frayages de notre appareil psychique, sur les traces de nos plus précoces aventures avec notre « Autre inoubliable », nous retournons jusqu'au lieu où notre subjectivité s'est construite « à la surface d'un organisme⁸ », jusqu'à ce lieu de l'humilité essentielle, de l'humanité organique, dirait Marguerite Duras. Les premières spires d'une analyse sont un récit qui contient encore beaucoup de personnages, d'histoires, un peu à la manière d'un roman classique. Puis vient une deuxième phase où ce roman n'est plus raconté, mais lu et relu. Le récit subit donc plusieurs réécritures (*Niederschriften*) qui sont autant de découpes et de fragmentations. Ce faisant les personnages disparaissent comme effacés, d'eux parfois il ne reste que le nom, voire des noms de lieux qui condensent ce qui a eu lieu. Les histoires y perdent leur charge d'affect (*Affektbetrag*), pâlisent et se fondent dans le décor qui du coup devient de plus en plus flou et incertain. Presque plus rien n'est à sa place habituelle. Où suis-je dans cette histoire ? Tout ne serait-il pas qu'illusion et tromperie ? Aurais-je donc inventé tout cela ? Que suis-je donc ? C'est le temps des hautes marées de la pulsion, *acqua alta*, que le fantasme ne parvient plus à absorber, parce qu'il est devenu peu à peu perméable, troué, vidé de ses habitants et de ses meubles, ses murs sont couverts de moisissures.

Les moisissures peuvent être « une très belle occasion de la transformer en madone ou en athlète musculeux⁹ » dit Lacan se référant à Leonard de Vinci. Venise contient une splendide collection de telles œuvres d'art, n'est-ce pas ? Cette collection pourtant n'est pas venue à l'existence sans ces « énergies latentes qui se ramifiaient toujours plus finement¹⁰ » : Les œuvres d'art sont « des existences pleines de mystère » (*geheimnisvolle Existenzen*¹¹), qui tout à la

⁸ J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, livre VII, Paris, Seuil, 1986, p. 51.

⁹ J. Lacan, *Le savoir du psychanalyste, Entretiens de Saint-Anne*, inédit, 3 février 1972.

¹⁰ Rainer Maria Rilke, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge*, op. cit., 1941, p. 356.

¹¹ Rainer Maria Rilke, *Briefe an einen jungen Dichter*, Leipzig, Insel Verlag, 1929, p. 7, (*Lettres à un jeune poète*, lettre du 17 février 1903).

fois voilent les taches de moisissures d'un écran de beauté, les enserrent et laissent entrevoir le vide qui est derrière. Cette image de vide est un autre nom de la Chose, *das Ding*, de l'*Esquisse* de Freud¹².

« Dans le texte de Freud, la façon dont l'étranger, l'hostile, apparaît dans la première expérience de la réalité pour le sujet humain, c'est le cri¹³. » dit Lacan. Son nom de Venise, Anna Maria Guardi, ce nom que le Vice-Consul crie dans Calcutta désert est certes le nom d'une femme aimée mais un nom aussi qui contient la trace du nom du père (symbolique) et les traces du père mort, du père de la jouissance (réel). Ce Calcutta désert serait-il ce lieu vide, « la Chose, comme autre absolu du sujet qu'il s'agit de retrouver¹⁴ » ? Ce cri sauvage du Vice-Consul serait-il un appel ? Une sorte de « tentation », peut-être, « d'appriivoiser l'Autre, l'Autre préhistorique, l'Autre inoubliable qui risque tout d'un coup de nous surprendre et de nous précipiter du haut de son apparition. *Toi* contient je ne sais quelle défense — et je dirai qu'au moment où il est prononcé, c'est tout entier dans ce *Toi*, et pas ailleurs, que réside ce que je vous ai présenté dans *das Ding*¹⁵. » Ce cri, « qui peut nous venir au lèvres dans tel moment de désarroi, de détresse, de surprise, en présence de quelque chose que je n'appellerai pas en toute hâte la mort, mais assurément un autrui pour nous privilégié, autour de quoi tournent nos préoccupations majeures et qui n'est pas pour autant sans nous embarrasser¹⁶. »

Serait-ce alors un hasard, si Rilke a inséré dans la scène vénitienne un poème qui commence par *Toi (Du)*, et qui est chanté par une femme étrangère ?

Toi, à qui je ne dis pas que je pleure la nuit sur ma couche,
Toi, dont l'être, comme un berceau, me rend las,
Toi, qui ne me dit pas que tu restes éveillée pour moi :
et si nous consentions, sans apaisement,
à prendre en nous cette splendeur ?

Vois, les amants
Dès que le premier aveu a commencé,
Comme déjà ils mentent.

Toi qui me rend seul. Toi seule, je peux t'échanger.
Un instant c'est toi, puis à nouveau c'est un murmure,

¹² F. Balmès, *Le nom, la loi, la voix*, collection Scripta, Ramonville Saint-Agne, Érès, 1997, p. 138.

¹³ J. Lacan, *L'éthique de la psychanalyse*, livre VII, *op. cit.*, p.68.

¹⁴ *Ibidem*, p.65.

¹⁵ *Ibidem*, p. 69.

¹⁶ *Ibidem*, p. 69.

ou c'est parfum sans reste.
Ah, en les prenant dans mes bras, je les ai toutes perdues,
Toi seule, tu renais sans cesse :
Parce que je ne t'ai jamais retenue, à jamais je te tiens¹⁷.

Serait-ce un hasard si Marguerite Duras déclare à Xavière Gauthier parlant de la femme de l'administrateur qu'elle a aperçu à Vinhlong quand elle était une petite fille, une femme rousse qui ne *paraissait* pas :

Si tu veux, l'être et le paraître, là je l'ai vu, je l'ai ressenti là. J'ai appris très peu de temps après leur arrivée à Vinhlong qu'un jeune homme venait de se suicider par amour pour elle. Cette femme invisible, tu vois, qui ne se remarquait pas et qui, moi, m'attirait à cause de la décoloration de la figure, des yeux, eh bien j'ai appris qu'elle avait un pouvoir de mort, très caché, très recélé et je me souviens du choc que ça a été, le suicide de ce jeune homme. [...] En tout cas c'est peut-être comme la scène primitive dont parle Freud. C'est peut-être ma scène primitive, le jour où j'ai appris la mort du jeune homme. Tu sais, c'était une mère sage, raisonnable, et ces deux petites filles toujours en blanc, c'étaient ses enfants, et cet homme, ce mari, était un père — moi je n'avais pas eu de père, et ma mère vivait comme une nonne — c'était la mère des petites filles qui avaient mon âge qui possédait ce corps doué de pouvoir de mort. [...] Pour que ça m'ait fait un choc tel, tu comprends, je me dis que ça devait me concerner, que ça réapparaisse quarante ans, cinquante ans après, c'est que ça devait me concerner de très, très près¹⁸.

De ce *Nom de Venise dans Calcutta désert* qu'elle a fait à partir d'une narration à l'envers de ce qu'elle appelle « sa scène primitive », elle dit que c'est une « incongruité énorme » et que là, dans cette incongruité, est son être¹⁹.

De nos jours, on ne peint plus de madones et écrire comme Rilke ou Marguerite Duras n'est pas donné à tout le monde. Que reste-t-il donc d'autre à celui qui s'est risqué dans cette sombre lumière où les images ne peuvent plus voiler le vide qu'elles contiennent, que lui reste-t-il d'autre que de devenir analyste ? Lui, qui a dû faire ce travail de déconstruction construite, qui a consenti à ce que voix et regard s'isolent à partir des restes de vu et d'entendu, et qu'ils soient dépouillés de leur splendeur phallique. Sur le chemin vers « le noyau de vérité historique » autour duquel il s'est construit, il a dû reconstruire l'oublié pour, grâce à une fiction, déchiffrer le réel primitif et le rendre lisible. Car seule la fiction peut rendre lisible cette encoche première à laquelle il s'est

¹⁷ J'ai retraduit le poème au plus près du mot à mot pour ne pas gommer ce qui peut nous intéresser en tant qu'analystes. La traduction de l'édition citée plus haut à la note 8 est évidemment plus belle.

¹⁸ *Marguerite Duras*, « Dépossédée », entretien de Marguerite Duras et de Xavière Gauthier, Recueil de textes de et sur M. D., *op. cit.*, pp. 83-85.

¹⁹ *Le Cimetière anglais*.

accroché d'en avoir été marqué une fois, une fois pour toutes, et qui a déterminé son destin. Mais comment peut-on s'accrocher à un ravinement, à un trou, au vide d'une encoche ? N'a-t-on pas là atteint la limite de la figurabilité, la limite de l'impossible, la limite de l'*Urverdrängt*?

Maintenant je sais pourquoi ce « Nom de Venise » est venu me hanter de la sorte : il contient la question que je voulais nous poser ici. Comment se fait-il que quelqu'un qui sait qu'il n'y a plus personne auprès de qui il pourrait déposer une plainte²⁰, veuille devenir analyste ? Par un certain goût du « sacrilège » ? Par nécessité intérieure ? Parce qu'un beau matin, il s'est réveillé avec la certitude que désormais il ne pouvait plus faire autrement et qu'il avait à construire sa vie en fonction de cette nécessité ? Par désir d'ouvrir à d'autres le champ du possible ? Freud et Lacan nous ont appris que quand on pose une question, on a déjà au moins la moitié de la réponse, voilà pourquoi cette question-là, il nous faut bien la reposer sans cesse.

²⁰ Voir Lettre de Sigmund Freud à Sandor Ferenczi (833F) du 4 février 1920 à propos de la mort de sa fille Sophie : « Comme je suis profondément incroyant, je ne peux incriminer personne et je sais qu'il n'existe aucun lieu où l'on puisse déposer une plainte. » *Correspondance*, 1920-1933, Calmann-Lévy, Paris, 2000, tome III, p. 8.