

# Cahiers

# Marguerite

# DURAS

## Une critique de la raison

La pensée spéculative et le politique  
chez Marguerite Duras

n° 2 · 2022

### Comment citer cet article ?

OGAWA Midori, « Politique des voix : Straub, Huillet et Duras », *Cahiers Marguerite Duras*, 2, 2022, p. 195-210, [en ligne].

URL : <https://www.societeduras.com/cahier-n2-2022?lightbox=dataitem-lf5sao131>



Société Internationale  
Marguerite Duras

© Société internationale Marguerite Duras, 2022.

ISSN : en cours.

Conception graphique

Éditions Perret

[www.editions-perret.com/recherche](http://www.editions-perret.com/recherche)

**Perret** ■■■  
 Publications  
académiques

## Politique des voix

### Straub, Huillet et Duras

#### L'enfance de l'art

Marguerite Duras n'a laissé que peu de traces d'échanges avec ses contemporains Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, ce qui contraste avec l'amitié, même tumultueuse et parfois trop médiatisée, dont elle témoignait envers Jean-Luc Godard<sup>1</sup>. C'est pourtant du cinéma de Straub et Huillet que l'on peut le plus naturellement rapprocher celui de Duras, notamment pour l'intérêt commun qu'ils accordent au statut de la voix dans l'œuvre cinématographique.

---

1 Straub et Huillet ont réalisé en 1982 un court métrage intitulé *En rachâchant*, à partir de *Ah! Ernesto* de Marguerite Duras (Paris, Harlin Quist, images de Bernard Bonhomme, 1971). Une rencontre amicale devait précéder la réalisation du film, mais il n'y a pas eu de suite à cette initiative. En revanche, il existe de nombreux échanges entre Duras et Godard dans les années 1970 et 1980 : ils ont été rassemblés sous le titre de *Dialogues*, éd. par Cyril Béghin, Paris, Post-éditions, 2014).

L'année 1968 marque un tournant important pour ces cinéastes. Godard s'éloigne du cinéma commercial pour fonder avec Jean-Pierre Gorin le groupe Dziga Vertov. Duras se lance en toute indépendance dans le cinéma avec *Détruire, dit-elle* réalisé l'année suivante<sup>2</sup>. Straub et Huillet se font remarquer par un public français avec leur adaptation d'*Othon*, tirée d'une pièce de Pierre Corneille<sup>3</sup>. Le film n'a pas échappé, à sa sortie en 1969, à l'attention de Duras, qui réagit immédiatement par un article élogieux<sup>4</sup>. L'article, intitulé sobrement « *Othon*, de Jean-Marie Straub », signale l'une des rares occasions où l'écrivaine exprime à ses confrères une amitié respectueuse à laquelle ces derniers répondront en 1982, en réalisant *En rachâchant d'après Ah, Ernesto !*, un texte pour enfants écrit par Duras et publié en 1975. Entre ces deux dates, leurs dialogues restent presque ignorés.

Cet article de Duras nous interpelle, non seulement par sa compréhension pénétrante de l'œuvre de Straub et Huillet, mais surtout parce qu'il peut se lire comme un manifeste – avant l'heure – de son propre cinéma. Le film a frappé l'autrice du *Ravissement de Lol V. Stein* tant par son originalité audacieuse que par sa gloire fragile, un destin souvent réservé aux films hors du commun. Dans l'article, Duras demande au public de ne se fier qu'à « la critique sauvage » (« "Othon" », OC III, p. 1017), c'est-à-dire à sa seule intuition, car elle sait que le film sera bientôt massacré par « les

2 Marguerite Duras, *Détruire, dit-elle*, Madeleine Films, France, 1969.

3 Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, *Othon, les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*, Janus Film – Straub-Huillet Films, RFA-Italie, 1970.

4 Marguerite Duras, « "Othon", de Jean-Marie Straub » [1971], *Outside : papiers d'un jour, Œuvres complètes*, t. III, éd. par Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1017-1019 (La référence aux *Œuvres complètes* de Marguerite Duras est désormais abrégée en OC et insérée dans le corps du texte, suivie de la tomaison et de la pagination : les t. I et II ont paru en 2011 ; le t. III en 2014).

critiques de métier » (*loc. cit.*). Sur un ton à la fois ferme et exalté, l'autrice incite le public à s'empresse dans les salles obscures, avant qu'il ne soit trop tard.

La première phrase de l'article est révélatrice en ce qu'elle anticipe le rapport d'hostilité que peuvent entretenir les « critiques de métier » avec un tel film. Elle s'entend presque comme un appel à la rébellion : « Courons le risque de nous lancer dans le cinéma sans attendre de permission : inventons nos critères [...] » (« "Othon" », OC III, p. 1017). En effet, à travers *Othon* de Straub et Huillet, l'écrivaine a perçu l'avènement d'un autre cinéma, celui que les « critiques de métier » « ne reconnaîtront pas » (*loc. cit.*). Et de poursuivre : « De l'intelligence d'un texte, si pure, qu'ils ne la reconnaîtront pas. D'une liberté à eux laissée, sans recours aucun, qu'ils fuient » (*loc. cit.*, je souligne) : Aucune scène de batailles sanglantes ou de trahisons honteuses, ni même l'expression d'une joie sauvage, n'est représentée dans le film de Straub et Huillet tirée de la pièce de Corneille. Sa liberté radicale réside dans l'ascèse à laquelle s'adonnent ses auteurs, abandonnant les conventions issues du théâtre. Quant à son intelligence, elle s'applique à rendre au texte du dramaturge sa pureté d'origine.

Selon les critères auxquels obéissent d'ordinaire les « critiques de métier », *Othon* de Straub et Huillet serait immédiatement classé comme un film ennuyeux et difficile, un film qui laisse son public seul face au texte. Duras souligne que le « projet » et le « travail » de Straub et Huillet étaient d'avoir « exhumé » *Othon* « de la sépulture où il dormait depuis 1708 » (« "Othon" », OC III, p. 1018). Pour saisir le texte dans « son état naissant », les cinéastes devaient purger et assainir la pièce de toutes les usures historiques, littéraires ou idéologiques. En effet, la mise en scène de Straub et Huillet choisit d'ignorer ses prédécesseurs. Habillés de costumes d'époque *a minima*, les acteurs sont pour ainsi dire délaissés

dans un décor nu. Le film s'interdit le maniérisme théâtral ; et même la profération du texte telle qu'on la pratique à la Comédie-Française, devenue le symbole d'un rayonnement national, y est absente. « Le texte n'est pas dit ici pour plaire. Il n'est bien dit ni mal dit : il est à l'état de *lecture intérieure* » (*loc. cit.*, je souligne). Lorsque le texte est rendu à son autonomie, « [l']universalité du sens est retrouvée », proclame Duras (*loc. cit.*).

L'intelligence et la liberté dont parle Duras relèvent d'une pratique de la soustraction, laquelle, en évitant le double piège de la représentation et de l'adaptation, réussit à donner au cinéma une autre possibilité, celle que Duras appelle la « lecture intérieure », une expression devenue depuis synonyme du cinéma durassien.

Exemple d'anti-cinéma, *Othon* de Straub et Huillet, ouvre, grâce à un effet de distanciation – le fameux procédé inventé par Brecht dont Straub et Huillet se prétendent les fidèles disciples –, une faille au sein de l'espace de représentation. L'étrangeté qui en résulte empêche le spectateur de s'identifier à l'histoire. Évoquant la scène où les protagonistes en costume récitent les vers de Corneille dans un décor réel, sur le mont Palatin de Rome, Duras écrit :

L'espace scénique est cerné par la circulation automobile de la Rome contemporaine : cet imperturbable mouvement qui devient peu à peu mouvement pur, rivière ou coulée de lave. On entend cette circulation intense. Est-il d'ailleurs un endroit où on ne l'entendrait pas en lisant le texte ? Ce qui serait faux, ce serait de ne pas l'entendre parallèlement au texte. Il n'y a plus d'espace sacré intemporel. Il faut lire Corneille maintenant ou pas du tout (« *Othon* », OC III, p. 1019).

L'effet de distanciation accuse le contraste entre deux temporalités – celle de l'histoire à représenter et celle du décor représenté – à tel point qu'il n'est en aucun cas possible de reconstituer la scène. Le spectateur est alors amené à la simple situation matérielle offerte à ses yeux et à ses

oreilles, à savoir celle d'entendre une pièce de Corneille *ici et maintenant*.

La direction d'acteurs – interdits de toute gestuelle et réduits à n'être qu'un simple appareil vocal – empêche ceux-ci d'incarner leur personnage. La parole des acteurs-récitants cède la place à une voix neutre qui est au seul service du texte<sup>5</sup>. La scène devient celle de la lecture lue à haute voix devant le spectateur qui consent à se plonger dans son propre imaginaire. Le film se livre ainsi comme une invite à la lecture intérieure.

## De la voix politique à la politique des voix

Cette lecture intérieure s'appuie cependant sur une situation paradoxale, puisqu'elle doit son existence à l'usurpation de la place accordée au cinéma, fût-il traditionnel ou commercial. En d'autres termes, elle fait violence au cinéma, en détruisant son unité et en dépossédant la représentativité de la représentation afin de réduire l'image à un simple support de lecture et la parole incarnée à une voix anonyme. Duras déclare que le cinéma devient ainsi le moyen « le plus apte à recréer le choc de l'événement » (« Book and Film », *Les Yeux verts* [1980], OC III, p. 718). Il y a en effet quelque chose de subversif ou de politique dans ce détournement, probable répercussion de Mai 68 et de ses remises en question des valeurs dominantes, y compris dans le domaine des arts<sup>6</sup>. Lorsque Straub et Huillet tournèrent *Othon*, ils voulaient avant tout l'adresser au prolétaire, et non au bourgeois, le consommateur habituel du cinéma. C'est pourquoi ils sont allés chercher leur sujet bien loin, avant de trouver le texte

---

5 On connaît le goût de Duras pour la voix blanche qu'elle impose à ses acteurs quand elle les dirige.

6 Duras réalise en 1969 un film au titre symbolique : *Détruire, dit-elle*.

de Corneille tombé depuis longtemps aux oubliettes. Et pour « recréer le choc de l'événement », ils ont déplacé la pièce de théâtre dans un autre lieu, à savoir le cinéma.

Cette « exterritorialité » (ce mot à l'écho deleuzien est emprunté à Jean Cléder<sup>7</sup>) tient aussi une place stratégique dans l'œuvre de Duras et elle lui a surtout permis de devenir cinéaste sans renoncer à son statut d'écrivain. L'autrice de *Détruire dit-elle* s'est ainsi approprié le cinéma pour le considérer comme une enclave au sein de la littérature. Dans un entretien qu'elle réalise en 1987 avec son confrère Jean-Luc Godard, ce dernier l'interroge : « Mais pourquoi, à certains moments, as-tu eu le besoin de faire des films, ce qui, du point de vue de l'activité pratique, est un peu astreignant que... », elle répond :

M. D. – C'est daté, c'est après 68.

J.-L. G. – Après 68 ?

M. D. – J'ai commencé à faire des romans à dix sous et des films en huit. Mais mes films sont des livres. Tous. [...] Mais dans mes films, personne ne parle. Il y a des voix<sup>8</sup>.

Autrement dit, dans ses films, Duras prive les personnages de leur parole pour la remplacer par la voix des livres. Ce qui entre en jeu ici est l'opposition entre l'historicité (les dialogues de cinéma) et l'« universalité du sens » (la voix des livres), ou encore celle de la valeur des individus (la parole politique) face à la vertu de l'anonymat (la politique des voix).

Mais qu'est-ce que la voix dans le cinéma ? Godard, dans un autre entretien datant de 1979, évoque celle de Moïse,

7 Voir Jean Cléder, « Anatomie d'un modèle : Duras/Godard, cinéma/littérature (une question d'envers et d'endroit) », *Revue critique de fiction française contemporaine*, 2012, § 16, § 18, [en ligne], disponible sur URL : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx07.02/746>, consulté le 9 janv. 2023.

8 Marguerite Duras & Jean-Luc Godard, *Dialogues*, op. cit., p. 95-96.



synonyme de la voix du texte par excellence. À ses yeux, la voix du cinéma n'est qu'un avatar du texte qui domine le film et abolit toute liberté d'interprétation<sup>9</sup>. Il n'en va pas de même pour Duras. La voix, une fois « exterritorialisée » de son lieu d'origine, c'est-à-dire du livre, séparée aussi de l'autorité de son auteur (la « Loi » dont parle Godard), devient, dans le cinéma, orpheline. Elle n'est qu'un support éphémère, ou encore un sous-produit accidentel, du texte qui se transpose et s'incarne dans le film. Elle doit son pouvoir à sa condition clandestine, sa raison d'être est d'apporter un effet de surcroît, c'est-à-dire le « choc de l'événement ».

## La voix démocratique de Straub et Huillet

Dans *Othon* de Straub et Huillet, la voix du texte se détache de l'image et s'élève comme une monodie chantée. Ce film d'apparence sauvage tient en réalité de la mise en scène extrêmement sophistiquée et mûrement réfléchie : en renonçant à une reconstitution *historique*, les cinéastes font du film une épreuve de l'Histoire où le texte d'*Othon* se trouve confronté à une autre temporalité. Dans cette mise à l'épreuve du texte, le choix du lieu est crucial, puisque l'indice local – le mont Palatin au temps de l'Empire romain et de la Rome moderne – est le seul élément qui relie le passé au présent, le seul prétexte valable aussi pour que le film puisse exister. L'authenticité du lieu est ainsi le socle du cinéma straubien, quitte, comme on l'a vu, à produire un effet de distanciation. De plus, l'irruption brutale du présent dans l'espace scénique

---

9 Dans l'entretien de 1979, Godard ne cache pas à Duras sa méfiance à l'égard du texte : « Le texte, mais au sens de la Loi. J'ai le sentiment que Moïse, par exemple, dans les Tables de la Loi, il a vu quelque chose, et il a fait croire qu'il y avait quelque chose d'écrit après » (Marguerite Duras & Jean-Luc Godard, *Dialogues*, op. cit., p. 19).

crée un choc, amorce la dislocation entre le texte et l'image, laquelle ouvre un espace intermédiaire où peut s'installer l'imagination du spectateur : par ce biais, Duras espère à tout le moins que le spectateur d'*Othon* peut imaginer, à la place de l'autoroute à l'écran, le « mouvement pur, rivière ou coulée de lave » (« "Othon" », OC III, p. 1019) de la Rome antique.

Ce qui confère ici une autorité à la voix est l'authenticité du lieu. Ce dernier fonctionne comme une sorte de *yorishiro*, cet objet capable, dans le shintoïsme, d'attirer les esprits et de leur conférer un espace physique à occuper. Des lieux quelconques, souvent oubliés au cours de l'Histoire (la plupart des lieux désaffectés ou désertés)<sup>10</sup> redeviennent un sanctuaire où les comédiens-prêtres récitent devant le spectateur l'histoire légendaire qu'il écoute comme pour la première fois<sup>11</sup>. « Quand j'ai vu *Othon*, la violence du propos est telle que j'en ai oublié Corneille et Straub. C'est la première fois que ça m'arrivait à moi » (« "Othon" », OC III, p. 1018), écrit encore Duras.

Pour que la voix soit totalement incarnée, Straub et Huillet recourent à la synchronisation, parce que la voix ne peut jouir de la présence que si elle fait partie elle-même de l'espace-temps qui la comprend. Mais la synchronisation est une stratégie à double tranchant. La présence de la voix est contrebalancée par les bruits qui parasitent le lieu. Même avec les précautions les plus rigoureuses prises lors du tournage, il était impossible de réprimer tous les bruits. Dans

10 Outre le mont Palatin, autrefois lieu de résidence de l'Empereur et devenu depuis une autoroute poussiéreuse, beaucoup d'autres lieux où Straub et Huillet tournent leurs films nous frappent par leur caractère abandonné et délaissé.

11 Cet effet de violence vient encore une fois du travail d'exhumation par lequel Straub et Huillet ont réussi à redonner au texte son pouvoir initial. Il est connu que les cinéastes annotent en détail le texte de sorte que les acteurs le lisent, en suivant consciencieusement les indications qui y sont marquées comme sur une partition musicale.

*Othon*, la voix des récitants rivalise donc avec les bruits ambiants (le passage des voitures, les klaxons, etc.), à tel point qu'elle est oblitérée par moments. Le texte ne peut dès lors plus rester intact, puisque la prise de son synchronisée qui fait coexister le texte lu et les bruits environnants les met en concurrence. Louis Seguin note que, dans le film de Straub et Huillet, les bruits forment une puissance tellurique qui coule vers le centre de l'écran, y creusant un abîme qui menace le texte de disparition<sup>12</sup>.

C'est sur cette mise en scène d'apparence contradictoire que le cinéma de Straub et Huillet mise, car, c'est précisément lorsque la voix qui apparaissait absolue se dégrade et se révèle fragile et mortelle qu'elle se met à briller de tout son éclat. Par un effet dialectique, la voix du texte devient celle de la résistance, celle qui se tient aux côtés des faibles qui souffrent, celle qui répond enfin à l'appel silencieux du public anonyme<sup>13</sup>. Revenue d'un passé lointain, cette voix devient promesse d'avenir : c'est finalement dans cette promesse même que les spectateurs que nous sommes s'investissent totalement.

## Les voix sans visage : l'exemple d'*India Song*

Comparée à Straub et Huillet, la voix cinématographique durassienne s'avère plus ambiguë. Comme nous l'avons déjà

12 Louis Seguin, *Jean-Marie Straub, Danièle Huillet : « aux distraitements désespérés que nous sommes... »* [1991], Paris, Cahiers du cinéma, « Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma », nouv. éd. augm., 2007, p. 66-68.

13 Dans la pièce de Corneille, *Othon* n'est pas encore vainqueur acclamé : il lui faut attendre le choix du peuple romain pour qu'il accède réellement à la place de l'Empereur. Pour leur adaptation, Straub et Huillet ont choisi un autre titre, tiré de deux vers de la pièce (extraits de l'acte III, sc. v). Ce long titre, *Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*, évoque l'éveil du peuple à une conscience démocratique.

constaté (« Mais dans mes films, personne ne parle. Il y a des voix »), la voix semble être marquée par une pluralité irréductible. La présence des voix défait le film de l'intérieur et, en détachant le texte de l'image, ouvre un espace intermédiaire en tant que marge indéterminée. En vérité, le « projet » de la cinéaste Marguerite Duras se focalise sur la création de cet espace neutre par un « travail » qui vise à réduire la place accordée à l'image, de telle sorte que la présence des voix est proportionnelle à l'appauvrissement de l'image. Dans *Les Yeux verts*, Duras écrit : « Non, travailler, c'est faire ce vide pour laisser venir l'imprévisible, l'évidence » (« Le non-travail », *Les Yeux verts*, OC III, p. 646)<sup>14</sup>. De ce vide, elle précise ainsi : « J'en suis à envisager une image passe-partout, indéfiniment superposable à une série de textes, image qui n'aurait en soi aucun sens, qui ne serait ni belle ni laide, qui ne prendrait son sens que du texte qui passe sur elle » (« La solitude », *Les Yeux verts*, p. 696-697) : C'est dans cette image effacée (en tant qu'elle n'existe pas sans le texte) que viennent s'abriter les voix. Aussi intruses que bâtardes, elles n'ont rien à voir avec la voix du texte, suprême et unique, porteuse de l'autorité de l'auteur. En ce sens, Duras n'aurait jamais utilisé à son propre compte le mot *exhumer*, les voix durassiennes formant un bloc hétérogène, réunies parce qu'attirées vers l'histoire, comme de la limaille se laissant amasser par un aimant. Elles ne proviennent nullement du centre de l'histoire, mais se logent dans ses parages.

Sorti en 1975, *India Song* est exemplaire quant à l'utilisation des voix cinématographiques. Ce film fait contraste aussi avec le film straubien dans le choix de ses espaces. Alors que Straub et Huillet veillent à l'authenticité du lieu de l'histoire,

14 Il est intéressant de noter que Duras définit ce travail dans son « rapport » au cinéma qu'elle qualifie de « meurtre ». Voir Marguerite Duras, « La solitude », *Les Yeux verts*, OC III, p. 696 : « Je suis dans un rapport de meurtre avec le cinéma. J'ai commencé à en faire pour atteindre l'acquis créateur de la destruction du texte. Maintenant c'est l'image que je veux atteindre, réduire ».

Duras élimine sciemment cette possibilité. Les « Indes », où est censée se dérouler l'histoire d'*India Song*, ne sont qu'un lieu factice composé de toutes pièces (dont aucune ne provient de l'Inde réelle), le but étant de créer un lieu neutre, une sorte de *nulle part*, équivalent de l'« image passe-partout », échappant à tout piège de la représentation, notamment celui de l'exotisme. Le film ne revendique d'ailleurs pas le droit de *reconstituer* l'histoire : son espace scénique propose strictement un fond terne à qui voudrait prendre part à l'histoire.

Dans *India Song*, même les personnages apparaissent comme des fantômes : ils sont eux-mêmes visiteurs de leur propre passé, depuis longtemps révolu. Nous sommes ici dans une temporalité diffuse et artificielle, à l'exact opposé de *ici et maintenant* que vise le film de Straub et Huillet. Afin de créer cet effet factice, Duras a fait appel à la post-synchronisation, à l'aide de laquelle elle a multiplié les couches de temps, toutes virtuelles et dissemblables. La post-synchronisation participe activement à la désincarnation des personnages, créant un décalage entre le mouvement de la bouche et les répliques, établissant un retard par rapport aux paroles ou à la musique que les personnages doivent entendre s'immiscer aussi dans leurs gestes et leur danse. En fait, selon le témoignage de la cinéaste, les acteurs jouaient en entendant leur propre voix enregistrée<sup>15</sup>. L'espace représenté/projeté sur l'écran est infailliblement marqué par un décalage temporel, accusant l'impression d'après-coup. Dans *India Song*, les personnages n'acquièrent une présence fantomatique qu'à se souvenir de leur propre passé.

Il y a, en marge de cet espace peuplé de fantômes, un autre espace plus étrange puisqu'il n'appartient à aucun

15 Voir Marguerite Duras, *La Couleur des mots : entretiens avec Dominique Noguez, autour de huit films* [1983], Paris, Benoît Jacob, 2001, p. 81.

temps historique situable. Situé hors de l'espace diégétique – dans une aire invisible réservée à la voix *off* –, il forme pourtant le noyau de ce que Duras appelle la lecture intérieure, représenté ici par deux voix nommées uniquement Voix 1 et Voix 2<sup>16</sup>. Il serait erroné de les considérer comme des personnages quelconques : elles sont plutôt des aléas, des pures présences vocales, venues d'on se sait où et que le hasard a captées. Ce sont deux voix parmi tant d'autres, de lecteurs ou de témoins supposés de l'histoire racontée. Pour bien comprendre ce dispositif, on peut se référer à l'anecdote que raconte Duras dans *Les Yeux verts*. Elle évoque deux spectatrices qu'elle avait rencontrées avant-guerre dans un cinéma havrais, lesquelles avaient interprété l'histoire du film qui y était projeté en y intégrant les actualités entendues avant la séance. Ont-elles mal compris ou déformé l'histoire du film ? Non, au contraire, pense Duras, car « elles avaient décidé du contenu du film, de leur film » (« Book and film », *Les Yeux verts*, OC III, p. 717). Et d'ajouter : « Certes ces spectateurs-là – à ce point créateurs – n'existent plus. [...] Mais il reste que c'est quand même là, à l'endroit du spectateur, que se fait le cinéma » (*loc. cit.*, je souligne).

Les Voix 1 et 2 sont exemplaires en ce qu'elles renversent l'ordre de la situation : ce sont elles, spectatrices, qui ouvrent l'espace de la représentation ; leur désir appelle l'histoire, la commente, la réinvente sur l'écran. Le cinéma durassien élabore ainsi la relation entre l'œuvre et son récepteur, en tire la potentialité qu'il conceptualise en la réintégrant dans l'œuvre. Il nous faut donc comprendre ces Voix 1 et 2 comme

16 Dans les « Remarques générales » d'*India Song* (texte, théâtre, film) publiées en 1973, Duras parle de la « découverte » de voix extérieures au récit et indique : « Cette découverte a permis de faire basculer le récit dans l'oubli pour le laisser à la disposition d'autres mémoires que celle de l'auteur : mémoires qui se souviendraient pareillement à n'importe quelle autre histoire d'amour. Mémoires déformantes, créatives » (*India Song*, OC II, p. 1522).

une illustration des échanges « à ce point créateurs » entre l'œuvre et son récepteur. Dans ce nouvel espace de la création, l'auteur n'a plus de place<sup>17</sup> ; seul importe le texte (et non son adaptation cinématographique) comme matière première de la (re)création.

Le cinéma apparaît à Duras comme un *médium* encore plus ouvert que les livres. Dérivé de la littérature, il rend le texte disponible à tous ceux qui le désirent. Le film cesse d'être un produit conventionnel dont la seule préoccupation est la vraisemblance ; il cesse aussi d'occuper un rang secondaire dans l'ordre de la re-présentation. Le cinéma ici réinventé joue un rôle de médium où l'histoire elle-même est mise à l'épreuve en vue de renaître.

L'espace filmique est désormais totalement ouvert, au point que peuvent s'y rencontrer toutes les contingences possibles. C'est parce que cette virtualité propre au cinéma s'est imposée à Duras que celle-ci va songer à s'en servir afin de repousser les limites de la littérature. Ainsi, l'« image passe-partout » n'est plus synonyme de pauvreté, mais au contraire de richesse inépuisable. Les voix cinématographiques participent de ce dispositif de démultiplication de la signification, lui conférant parfois une dimension centrifuge ou secrète, dont les effets se dérobent à la conscience du spectateur. L'un des exemples les plus frappants provient de la scène du bal tenu à l'Ambassade de France à Calcutta. Dans cette scène se superposent plusieurs groupes de personnages, dont ces invités, réduits à leur seule voix, qui se parlent en aparté et appartiennent au champ des voix *off*. Aucun spectateur ne peut vraiment y prêter attention, dans

---

17 Au sujet de ce déplacement de l'auteur, Duras écrit : « Faire du cinéma quand on a écrit des livres, c'est changer de place par rapport à ce qui va être fait. Je suis devant un livre à faire. Je suis derrière un film à faire » (« Book and Film », *Les Yeux verts*, OC III, p. 718).

la mesure où les conversations, entremêlées, superposées ou entrecoupées, sont au seuil de l'inaudible. Duras a-t-elle délibérément souhaité qu'elles ne forment qu'un bruit de fond ? C'est possible. Toutefois, Maurice Darmon énonce un avis divergent qui mérite qu'on s'y arrête :

Dans le film, précisément dans le salon Clémenceau, derniers instants avant la disparition définitive d'Anne-Marie Stretter, la Voix d'homme est nettement plus précise et très temporelle : « En 1937. En Chine la guerre continuait, Shanghai venait d'être bombardée, les Japonais avançaient toujours. Dans les Asturies la bataille faisait rage [...]. En Russie »<sup>18</sup>.

La mention d'événements sans rapport direct avec l'histoire d'Anne-Marie Stretter a été insérée délibérément, comme le précise la cinéaste : « L'information sur l'année 1937, par exemple. Elle est unique dans ce film. Elle dure quelques secondes. Vous voyez ? Dans d'autres films, on aurait montré des bandes d'actualités »<sup>19</sup>. Ce propos rappelle immédiatement l'anecdote des deux spectatrices du Havre qui ont prouvé à la cinéaste que c'est « à l'endroit du spectateur, que se fait le cinéma » (Marguerite Duras, « Book and Film », *Les Yeux verts*, OC III, p. 717).

Étrangère à l'histoire d'*India Song*, la mention de 1937 prend pourtant le relais, provoque une nouvelle lecture, ajoute à l'histoire une autre dimension ou en révèle un sens caché (plus précisément, ces événements de 1937 confèrent à l'histoire une perspective plus large et la revêtent d'une aura tragique). De ce point de vue, les voix durassiennes rendent l'histoire plus opaque, à mesure qu'elles la déconstruisent, la ruminent, la reconnectent ou la greffent à d'autres contextes.

18 Maurice Darmon, *La Trilogie Anne-Marie Stretter (1974-1976)*, t. 2 : *Le Cinéma de Marguerite Duras*, Bordeaux, 202 éditions, 2015, p. 39. Est-ce une erreur de mémoire de la part de Darmon ? Dans le film, les phrases en question apparaissent vers la fin lorsque les personnages sont partis aux îles. Elles sont lues par deux des « Voix intemporelles ».

19 Marguerite Duras, *La Couleur des mots*, op. cit., p. 67.



Cette opacité rejoint ainsi celle qui caractérise l'Histoire à laquelle chacun de nous fait face.

Avec Duras, le spectateur quitte le statut de voyeur pour redevenir un vrai lecteur d'images, semblable à l'observateur du ciel et des astres qui y lisait jadis son destin, appelé en latin *spec-tator*, dont dérive le terme de spectateur. La salle du cinéma représente pour l'écrivaine « la nuit artificielle et démocratique » (*Un barrage contre le Pacifique* [1950], OC I, p. 388), au sein de laquelle chaque spectateur oublie un instant le monde extérieur – « le travail, les études, le couple, les relations », bref « la répétition quotidienne » (« Le spectateur », *Les Yeux verts*, OC III, p. 649) – pour retrouver, à travers *la lecture intérieure*, « la prise en charge illimitée du sommeil et du jeu de l'enfance » (p. 649-650). Le cinéma deviendrait alors un art, primordial plus que primaire, psychique plus que psychologique, telle une page vierge généreusement offerte à notre regard.

## À qui la voix ?

Dans *Othon*, la voix du texte semble coïncider avec l'histoire. Du moins, Straub et Huillet l'ont ainsi conçue et c'est pourquoi la voix d'*Othon* peut se manifester comme représentante de toutes les voix silencieuses. En même temps, méfiants de toute opération totalisatrice, les cinéastes prennent soin de ne pas hisser la voix au rang d'un absolu. Ainsi, si pure et si intemporelle qu'elle puisse être, la voix récitante d'*Othon* est sans cesse menacée de disparition. Sa puissance tient de son existence éphémère, et c'est dans cet état de fragilité qu'elle épouse l'éclat de *l'ici et maintenant*.

Chez Duras, les voix ne proviennent pas de l'histoire, mais elles la parasitent. Elles sont déracinées, orphelines, anonymes et sans identité. Elles préfèrent être enchantées par l'histoire que d'usurper la voix supposée suprême du texte.

Il est intéressant de constater que ces cinéastes ont tenté après 1968 de transposer la voix littéraire dans le cinéma, afin de conjurer « la parole politique » qui accaparait les films de l'époque. « Rien n'est moins écrit que le discours politique du pouvoir. [...] C'est-à-dire la parole du commerce politique », « [m]ais il n'y a rien de plus opposé à l'écrit que la parole magistrale. La parole de la loi », explique Duras à Godard<sup>20</sup>. Par son insolence violente et hypnotique, la parole politique cherche à réprimer toutes les autres voix. Duras a appris d'*Othon* le moyen de lutter contre cette voix totalitaire.

OGAWA Midori

Université de Tsukuba

[incise103@gmail.com](mailto:incise103@gmail.com)

---

<sup>20</sup> Marguerite Duras & Jean-Luc Godard, *op. cit.*, p. 25, p. 21.