



Stéphane Lépine

DERRIÈRE L'ÉCRAN

**Autour de la
projection de
L'Éden Cinéma
par Brigitte Haentjens**

DERRIÈRE L'ÉCRAN

**Autour de la projection
de *L'Éden Cinéma* par Brigitte Haentjens**

Stéphane Lépine

PRÉLUDE

Peut-on porter à la scène l'œuvre de Marguerite Duras? Peut-on dire ce qu'elle-même ne dit pas? «*On ne dira jamais le tout...*» Sa vie et son œuvre durant, dans une obsédante continuité, Duras n'aura cessé de dire l'amour fou, la puissance dévastatrice du désir, la part de silence et d'interdit que l'on porte en nous, le cri et le ravissement aussi. Ses romans, ses films, ses pièces de théâtre, formant une totalité organique, sont autant d'œuvres d'une extrême tension dans lesquelles elle se livre à une écriture limite qui se situe entre les questionnements de l'incertain et le dévoilement du vrai, entre l'absolu dépouillement et l'envahissement progressif du désir : une parole hachée, travaillée très souvent comme un scénario, faite d'indications neutres, de dialogues plats, étrangement violents, parce que, épurés de tout bavardage, ils se vident jusqu'à l'essentiel.

L'innommable. Née en Cochinchine en 1914, d'une mère française venue s'établir aux colonies, Duras y passe toute sa jeunesse, dont l'atmosphère et les événements formeront le substrat obsessionnel de son œuvre à venir, bâtie sur les ruines d'une autobiographie impossible, entre restauration et tromperie. *Un barrage contre le Pacifique*, *Des journées entières dans les arbres*, *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*, *L'Éden Cinéma* : c'est toujours la même histoire, toujours redite, toujours refaite, jamais accomplie, l'histoire de cette calamité qu'est l'amour maternel, inconditionnel et qui ne cesse jamais, l'histoire d'une mère, la mère de tous, la mère des cris, la mère hurlante, terrible, invivable, encore adorée dans la mort, et l'histoire d'une fille, sa fille, sa «petite misère», incapable d'échapper à cet amour et à cette haine mêlés, à cette dévastation. C'est la scène primitive de l'œuvre de M. D., sa capitale de la douleur. Cela se passe dans le Viêt-nam du Pacifique Sud, pays des frontières aplanies, des défenses abolies, de la libre circulation des fleuves qui débordent de leur lit et dévastent tout, pays de la musique et du désir. Cinq personnages réapparaissent sur l'écran des souvenirs. La mère,

et les autres qui se groupent autour d'elle pour un portrait de famille en sépia. Tous parlent d'elle, de cette mère montrueusement aimante, de son passé, de sa vie, de l'amour par elle provoqué. Séparée de sa propre histoire, cette femme n'aura que rarement la parole sur elle-même, ni sur sa vie d'enseignante, ni sur sa vie de pianiste à l'Éden Cinéma au temps du muet, ni sur ce qui est survenu après. *L'Éden Cinéma*, c'est encore et toujours l'autoportrait hanté de Duras, la preuve que l'écriture est pour elle un enfer, que l'écriture porte en elle une vérité innommable qu'il faut pourtant parvenir à nommer. C'est la trace d'un désastre antérieur, que les mots tentent en vain d'apaiser. Comme si chacun de ses livres arrivait après ce gâchis initial, après cette déchirure.

Asia Song. Les souvenirs, les lointains souvenirs que le temps emporte avec la mousson, c'est un peu comme les meubles après le passage de l'usurier : sans la signature de cette tache claire qu'ils abandonnent sur le mur ou le sol, et qui encombre l'espace de leur absence, on ne serait plus sûr de rien. Durant un demi-siècle, Duras a interrogé une vieille photographie, toujours la même, avec une obstination fascinée : une jeune fille sur un balcon, au début des années 1930, le frère voyou à droite, le petit frère à gauche, au centre la *mater dolorosa*. Une photo qui ne saisira jamais la douleur du réel, une photo qui n'a peut-être jamais été prise et manquera toujours à l'album de sa jeunesse coloniale : une tache claire dans les ténèbres de l'oubli, une «*image absolue*», comme elle l'a dit elle-même, qui fonde une manière de vivre et d'écrire. Un tournant, dit-on; ici, une traversée. Tout de Duras y tire son origine, en descend. Ou bien y remonte, comme cette jeune fille de quinze ans et demi, presque une enfant, qui remontait le Mékong sur le bac de Vinh-Long au bras de l'amant de la Chine du Nord. L'histoire est sombre, à demi muette, plusieurs fois racontée et pourtant jamais tout à fait écrite, inavouable en quelque sorte. C'est l'his-



toire vraie, si l'expression a un sens, celle où les romans, le théâtre, les films sont venus puiser, les uns après les autres. La source donc, sans fond ni forme, insaisissable: cette histoire plus romanesque, pourrait-on dire, que toutes les fictions qui en sont dérivées, plus silencieuse, plus absolue, exemplaire.

Au plus près de Duras. Sans doute y a-t-il dans la création une invitation par elle-même suscitée à être maltraitée, la recherche d'une infamie. Qui le dit? Qui le croit? Marguerite ou Brigitte? Toutes deux, en vérité. Femmes de colère et d'indignation, artistes délinquantes pour qui il ne saurait y avoir de création sans désir et sans dévastation, ces deux femmes devaient un jour se rencontrer et se fondre, s'abandonner à un «échange d'identité», à l'exemple de l'actrice et de l'infirmière du film *Persona* d'Ingmar Bergman, qui deviennent le miroir l'une de l'autre. Aux prises avec de vieilles colères jamais matées, avec cette âpre liberté sans laquelle elle ne saurait créer, Brigitte Haentjens, qui ne connaît ni le repos ni la chaleur de l'édredon

artistique, a traqué chez les tragiques grecs, chez Racine, Koltès, Müller, Strindberg et Ingeborg Bachmann les fractures secrètes de l'identité féminine, les liens destructeurs entre la sexualité et le pouvoir, a livré des œuvres brutales, sauvages et épineuses, pas commodes, furieusement impudiques. Comme Duras, comme tous les grands artistes, elle a sans cesse affronté les mêmes démons, le même sphinx, un même «*corps éparpillé et tous les lambeaux dispersés par l'éclatement*». Ici, dans un dépouillement non dénué de poésie, dans un espace de projection créé par sa complice Anick La Bissonnière, où les souvenirs font écran et camouflent une terreur et une douleur plus grandes encore, Brigitte Haentjens et ses ardents compagnons de scène, acteurs et concepteurs fidèles, abordent avec amour cet univers dévasté, effrayant, ce terrain miné de l'inconsolable mémoire et de la douleur fondatrice. Avec amour, oui, c'est-à-dire à leurs risques et périls. Car Laure Adler l'a bien dit : «*il y a de l'épouvante dans l'amour de Duras, de l'effroi, du désir, du désir peut-être d'être tuée par lui*».

Sa petite musique était inimitable... LA MAGIE DURAS par Françoise Giroud

C'était une drôle de personne. Marguerite Duras... Toute menue avec une tête un peu trop grosse pour son corps qui, longtemps, fut frêle... Un petit visage irradiant la sensualité... Une boule de passion et de sanglots mêlés... Ainsi l'ai-je connue du temps qu'elle était inconnue, dans les années 1950. Elle faisait alors un peu de journalisme.

Elle écrivait déjà, elle a toujours écrit, cinquante-deux livres en cinquante ans – elle n'a pas fait une œuvre, celle-ci s'est faite avec son enfance en Indochine, sa mère ruinée, ses deux frères, l'assassin et l'autre, son mari, la guerre, la politique, ses amants, son enfant, ses maisons, l'alcool, tout ce qui a tissé son existence. L'existence de Marguerite Donnadieu dite Duras, qui était première en français au lycée de Saïgon.

Très tôt, en 1943, elle écrit *La Vie tranquille*, petites histoires de famille du Périgord. Cinq ou six éditeurs le refusent. Plon accepte. Son mari, Robert Antelme, a dit à une lectrice de Plon, Dominique Arban : «*Je vous préviens, si vous ne lui dites pas qu'elle est un écrivain, elle se tuera.*»

Raymond Queneau, qui l'a remarquée, publie chez Gallimard son deuxième livre, puis, en 1950, *Un barrage contre le Pacifique*. Et là, c'est éclatant, un écrivain est né, même si les Goncourt passent à côté.

Ils se rachèteront en couronnant trente-quatre plus tard *L'Amant*, qui deviendra le succès international – mondial, disait Marguerite – que l'on sait. Entre-temps, elle aura accumulé les succès d'estime, la considération des vrais amateurs de littérature, les créations de toutes sortes, films, pièces, romans, où vibre la même voix blanche pleine de larmes pour dire l'amour et l'abandon. Et elle aura exaspéré bon nombre de gens. C'est qu'elle n'écrit pas comme tout le monde, Marguerite... Elle a son émotion à elle, on n'ose pas dire ses trucs à elle, elle dérange, elle irrite.

Mais le triomphe de *L'Amant* va lui apporter un public qu'elle n'avait jamais atteint, une notoriété considérable... et la fortune, ce qui n'est jamais désagréable.

Elle a trouvé cela parfaitement naturel. Marguerite Duras a toujours été intimement persuadée qu'elle était le premier écrivain français – pas le deuxième, le premier – et elle exigeait qu'on le reconnaisse sous peine d'être à ses yeux un rustre. Cela rendait parfois la conversation avec elle un peu difficile. Elle y mettait la

même autorité que dans l'expression de toutes ses opinions. On se souvient du «*forcément sublime*» par quoi elle qualifia le geste de Christine Villemin qui avait, selon elle, noyé son fils.

S'agissait-il de politique, elle était irréductible... Membre du parti communiste pendant six ans, après la Libération, il lui en était resté quelque chose. Il lui arrivait d'ailleurs de dire : «*Je serai toujours communiste...*» Mais son cœur allait à François Mitterrand, connu dans les derniers mois de la Résistance, dont elle ne supportait pas qu'il fût l'objet de la moindre réserve. Elle était comme ça, Marguerite, intraitable.

Habité par l'écriture, au point qu'elle entretenait, disait-elle, une correspondance avec EDF et les PTT, traduisant aussitôt en mots chacune de ses émotions, disant : «*Même quand je fais du cinéma, j'écris...*», lovée dans l'un de ses repaires, une maison à Neauphle, un appartement à Trouville, bien entretenus, elle aimait les maisons, elle vivait, au vrai sens du terme, de sa plume.

Alcoolique, et sur le point d'en mourir, elle avait réussi une désintoxication douloureuse et disait de sa voix éraillée : «*Je ne suis pas sûre que ça vaille la peine* » Mais elle tint bon et se sauva. C'était il y a une dizaine d'années. Elle avait encore à écrire, écrire, écrire...

Son palmarès est somptueux. On ne citera que quelques titres parmi ses romans outre *Un barrage contre le Pacifique* : *Le Marin de Gibraltar*, *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, *Moderato Cantabile*, *Détruire, dit-elle*, *Savannah Bay* et surtout *Le Ravissement de Lol V. Stein*, ce pur chef-d'œuvre. Parmi ses pièces : *Des journées entières dans les arbres*, *L'Amante anglaise*, *La Musica...*

Premier écrivain français? Ces hiérarchies sont absurdes quoi qu'elle en ait pensé. Mais écrivain considérable, assurément, dont la musique unique est troublante comme une confidence à peine murmurée.

On l'a raillée, on l'a pastichée, on n'a jamais égalé Marguerite Duras.

Texte paru dans *Le Nouvel Observateur*.

NOTATIONS

*«La vérité de Marguerite Duras,
c'est ce besoin de hurler du fond de ses nuits
quand une chape de silence
transforme la chambre en tombeau.»*

Jean-Claude Lamy

1. Je ne suis pas là

Marguerite Duras déroutait. Les autres grands écrivains français de son époque avaient parfois tendance à nous indiquer le chemin, à nous tenir la main. Duras, elle, nous apprenait à nous perdre. Sa fameuse «petite musique» était une musique d'oubli. Célèbre, adulée ou détestée, elle aura couvert la seconde moitié du vingtième siècle d'un étrange manteau qui n'était qu'à elle, et qu'elle ne partageait pas. D'où la difficulté de dire Duras. Féministe? Elle ne l'a jamais été. Communiste? Elle rompait avec le PC plus de quarante ans avant sa mort. («*Le communisme? Expérience majeure*», dira-t-elle – mais «*Communiquer? Comment?*») Sincère? Marguerite Duras s'amusait depuis longtemps à brouiller les pistes. Mais depuis quand un écrivain n'a-t-il pas droit au secret?

2. Une écriture de mouche

Faut-il s'étonner qu'on appelle Duras, personnage mythique (voire mythologique puisque aussi bien toutes les Margot sont des reines), par son prénom? Sans doute, justement à cause de cela mais aussi de ceci : Duras, Margot-Marguerite, petite personne d'apparence assez frêle en dépit de son regard d'acier, a réussi le grand écart entre la littérature d'avant-garde et la populaire. Comme si, en fin de *conte*, Marguerite avait fait pleurer Margot. Point névralgique : *L'Amant*, petit texte rêveur et chantourné, érotique bien sûr, qui, bien avant le Goncourt courant après la victoire, avait séduit des lecteurs français, européens, américains, mondiaux... *L'Amant* pourtant se présentait comme le résumé récapitulatif des œuvres autobiographiques de Duras, l'Indochine, une mère terrible, un frère aîné voyou, un cadet bien mignon et puis aussi, bien sûr, l'amant chinois... pas encore chinois dans *L'Éden Cinéma*. Magie du concentré : ce qui avait paru illisible devint soudain d'une clarté confondante au point que les anciens détracteurs, les chansonniers un peu usés par leur poujadisme militant et les artistes de masse se mirent à chanter les louanges de Marguerite. En tout cas elle, Marguerite, n'hésite pas à «s'introspecter», même si le ton de ses ouvrages s'apparente davantage à la nonchalance d'une balade autour de sa chambre à Neauphle-le-Château, où elle possède une maison de campagne à un jet de pierre de celle habitée à l'époque par l'ayatollah Khomeini lors de son exil. Au fait, il y a de l'ayatollah chez Marguerite, ne serait-ce que dans cette fulgurance transformant sa vision première en jugement définitif. Marguerite Duras sait, et cela sans réplique. D'où le côté poétiquement péremptoire de son art et de sa philosophie.

Dans *Écrire*, elle nous confiait ce qu'elle savait le mieux : le travail de l'écrivain, pas de n'importe quel écrivain évidemment, celui de Duras, sa solitude, ses effrois, ses manies, ses inhibitions, et même son vice exquis et destructeur : une bouteille de whisky dans sa valise pour lutter contre la panique imprévisible de se retrouver le soir seule dans sa chambre d'hôtel. Le volume intitulé *Écrire* contient sa méthode, et donc sa foi. Car chez Marguerite la foi ne cesse de glisser entre les lignes. Le passage le plus inouï et le plus révélateur de ce texte est l'observation puis l'émotion, les deux mêlées d'ailleurs, de Marguerite devant la mort d'une mouche. Elle a communiqué son sentiment à une dame, une certaine Michelle Porte, qui a cru devoir rire finement. La sotte! Ce qui a fâché Marguerite. Elle a toujours raison, Margot, quand elle écrit : «*La mort d'une mouche, c'est la mort. C'est la mort en marche vers une certaine fin du monde, qui étend le champ du sommeil dernier.*» Cela peut paraître absurde, et même indécent, quand elle évoque, à propos de la mouche moribonde, les millions de juifs victimes de «l'Allemagne» (Marguerite prend soin de ne pas distinguer la monstruosité du nazisme de son pays nourricier). Et pourtant elle n'a pas tort, Marguerite : le moindre soufflé de vie, c'est la vie tout entière. Et puis, dit-elle aussi, «*vingt ans après sa mort (de la mouche), la preuve en est faite ici, on parle d'elle encore.*». L'écriture contre le néant, c'est bien. On a l'air de se moquer, mais, il ne faut pas croire cela.

3. M. D. dans le texte

«Écrire ce n'est pas raconter des histoires. C'est le contraire de raconter des histoires. C'est raconter tout à la fois. C'est raconter une histoire et l'absence de cette histoire. C'est raconter une histoire qui en passe par son absence.»

«Ce que je n'ai pas dit, c'est que toutes les femmes de mes livres quel que soit leur âge découlent de Lol V. Stein. C'est-à-dire d'un certain oubli d'elles-mêmes. Elles ont toutes les yeux clairs. Elles sont toutes impudentes, imprévoyantes. Toutes, elles font le malheur de leur vie.»

«L'hétérosexualité est dangereuse, c'est là qu'on est tenté d'atteindre à la dualité parfaite du désir. Dans l'hétérosexualité il n'y a pas de solution. L'homme et la femme sont irréconciliables et c'est cette tentative impossible et à chaque amour renouvelée qui en fait la grandeur.»

La Vie matérielle

4. Un itinéraire de raréfaction

Si le lieu de l'écriture est terrible, infernal même, pour Marguerite Duras, c'est sans doute que d'un livre à l'autre, elle n'a cessé d'aller dans la voie de l'épuisement («*comme quoi les mots tirent à leur fin*», aurait dit Samuel Beckett), se tenant toujours au plus près du silence et du désir. L'œuvre de Duras est une œuvre de rareté. Chaque élément, chaque personnage, y intervient avec une économie systématique, qui donne à l'œuvre sa force. Une œuvre du dénuement, certes, où les êtres sont démunis, et où est abolie la possession. Certains diront que les derniers livres de Duras étaient naïfs. Ils ne l'étaient pas. *La Vie matérielle* et *La Douleur* par exemple, sans doute les plus beaux textes qu'elle ait écrits au cours des années 1980, ne sont certes pas des textes naïfs. Et bien qu'ils nous atteignent dès les premières pages par un contact auquel nous ne pouvons nous dérober, ils n'ont pas, ne peuvent pas avoir la simplicité dont ils nous offrent l'apparence, parce que, comme l'écrivait Maurice Blanchot à propos du *Square* : «*la dure simplicité des choses simples avec lesquelles elle nous met en rapport est trop dure pour pouvoir simplement apparaître*».

5. «Le mot n'est pas encore inventé...»

L'essentiel, pour Duras, n'est pas le personnage au sens traditionnel du terme. Anne Desbarnades, Chauvin, Lol V. Stein, Tatiana Karl, Michael Richardson, Anne-Marie Stretter, Vera Baxter : à travers des noms dont les consonances, par leur banalité française ou leur caractère étranger, exercent, comme chez Proust, une puissance évocatrice, c'est toujours l'avatar d'un désir qu'il s'agit de nommer : «*Le désir, le mot n'est pas encore inventé.*» «*Qu'est-ce qui est possible? demande Stein. – Le désir, dit Max Thor, le désir.*» Le désir, ce moment de rupture où le jeu cesse. Et où s'installe la peur de se reconnaître, la crainte de devoir soudain être soi. Cet instant de révélation peut aller jusqu'à l'intolérable. Ce centre absolu, ce point focal de toute convergence, refuse toujours d'être masqué. Engagé dans un processus de dépossession, anéanti, ravi par le désir, juif, exilé, amoureux, fou, le personnage de Duras se réduit souvent à n'être plus qu'une voix, «*un nom sans sujet*» comme elle l'écrit dans *Aurélia Steiner* ou alors cette «*force arrêtée, déplacée vers l'absence*» qu'incarne, dans *L'Amour*, la femme de la plage. Des gestes, des pas, des mots. Et des silences, plus signifiants encore que toute parole. On ne saura jamais, personne n'a jamais su pourquoi, à Lahore, le vice-consul criait, la nuit, de son balcon, pourquoi il tirait sur l'obscurité de ses jardins pleins de lépreux, de fous et de chiens errants. Ni pourquoi, à la fin d'*India Song*, Anne-Marie Stretter ira mourir dans la mer indienne. Pourquoi, dans *L'Amour*, ce voyageur et cette femme qu'ont dit folle entreprennent ce retour impossible vers S. Thala incendiée et leur mémoire malade... Tout au plus ressent-on comme l'impérieuse nécessité de ces conduites qui, soudain, transgressent l'ordre (et son presque synonyme, la raison) : une souffrance souvent indicible et qui ne peut se résoudre que dans la folie, dans le cri.

«*Il appelait la mort sur Lahore*», écrit Duras, parce que Lahore était la mort, la souffrance insupportable, «*l'impossibilité de vivre à cause de la souffrance*». Pour le vice-consul, qui ne sait «*que crier*» («*et qu'ils sachent au moins, dit-il, qu'on peut crier un amour*»), l'instant de paroxysme sera dans cet appel désespéré, mais scandaleux, public, lancé en pleine réception, à cette femme de l'ambassadeur de France, Anne-Marie Stretter : «*Gardez-moi près de vous. Une nuit. Ne me laissez pas...*» C'est encore sur un cri que Lol V. Stein, au terme d'une nuit de bal, se voit enlever son fiancé Michael par une autre, la même fascinante Anne-Marie Stretter. Cri de mort interminable qui traverse *Moderato cantabile*, cri de la jeune Française tonduë à Nevers dans *Hiroshima mon amour*, cri sur un amour mort et sur l'horreur de devoir vivre tout de même, condamnée à la mémoire. Crier = écrire : une équivalence? Fixer l'«*incapacité d'être*»? «*Je me souviens de ça, confie Duras à Michelle Porte dans Les Lieux de Marguerite Duras, ça ne m'était jamais arrivé avant. J'écrivais, et tout d'un coup j'ai entendu que je criais, parce que j'avais peur... C'était une peur... apprise aussi, une peur de perdre un peu la tête.*» Car la folie, dans l'univers de Duras, se fait l'expression la plus logique de la révolte. Révélation fulgurante du monde impossible, du désir irréalisable : «*Aucun amour au monde ne peut tenir lieu d'amour. Il n'y a rien à faire*», écrit-elle dans *Les Petits Chevaux de Tarquinia*. La folie, oui, cette même folie qui, dans *Le Vice-Consul*, saisit la mendiante de Calcutta, abrutie par dix ans d'errance et de misère. Et qui n'est pas très éloignée de l'ivresse que procure l'alcool... ni de la mort, physique ou mentale. «*Je voudrais que vous soyez morte, dit Chauvin dans Moderato cantabile. C'est fait, dit Anne Desbarnades.*»



6. Le bal de S. Thala

À travers le bal, à travers le mot absent, à travers ce livre charnière qu'est *Le Ravissement de Lol V. Stein* se coule toute l'œuvre de M. D. Les thèmes de ses livres précédents, surtout à partir de *Moderato cantabile*, sont repris, comme dans une cantate où la voix de Lol perdurerait au plus loin, au plus creux, au plus profond des autres, pour ne plus se perdre et se retrouver dans les pages, dans les livres qui vont suivre. De l'amour supprimé de Lol V. Stein naîtront les espaces qui mèneront aux livres les plus puissants de Duras, publiés entre 1965 et 1971 : *Le Vice-Consul*, *L'Amante anglaise*, *Détruire dit-elle*, *Abahn Sabana David*, *L'Amour*. Ils naîtront de ce bal où Michael Richardson, s'éprenant avec violence d'Anne-Marie Stretter, abandonne Lol V. Stein, sa fiancée. Lol, déjà stupéfaite et prête au ravissement, Lol, fascinée par le départ du couple et qui va pouvoir s'adonner, à travers ce départ, à travers cet abandon, à l'exploration, à la réclamation, à la persistance obtenue de son désastre. Lol avide, non pas, comme le croient les autres, de retenir l'infidèle, c'est un mot qu'elle ne comprendrait même pas, mais de capter les futurs amants, de vivre leur amour, d'être cet amour, de l'investir et d'investir à jamais l'instant de leurs rencontres. Cet instant si vaste qu'elle va le parcourir à l'infini. Et dans son ampleur se rencontreront toutes les figures durassiennes : le cri, la folie, le désir, la destruction. L'amour : un instant magique au pouvoir fascinant dans la violence, l'éblouissement, l'intensité de sa répétition.

7. Le moi et l'autre

Ce rapport insolite aux autres, constitutif de tous les personnages de Duras, Anne-Marie Desbaresdes le vivait déjà dans *Moderato cantabile* lorsque, dans un café de banlieue, elle tentait, avec un homme à peine rencontré mais déjà complice, de cerner par les mots, de reconstituer, de mimer, d'égaliser, de surprendre, de connaître l'amour, le rituel d'un couple dont l'homme la veille avait poignardé la femme dans ce même bistrot dans un geste absolu semblable à celui posé par le prostitué mâle de *Being at Home With Claude*, incapable de vivre avec l'idée qu'un tel moment d'intensité ne saurait qu'être avili par le retour à la réalité. À la même distance peut-être, Maria, dans *Dix heures et demie du soir en été*, suivra avec ferveur, au cours d'un voyage en Espagne, le progrès d'une passion, celle de son mari et de Claire, une amie. Et dans *L'Après-midi de monsieur Andesmas*, ce vieillard corpulent assis sur une terrasse surplombant la mer apprend l'idylle de sa fille, Valérie, qu'il aime tant, avec Michel-Arc, dont la femme raconte, douloureuse un peu mais émerveillée, l'aventure naissante. Mais, à partir de Lol V. Stein, le passage aux autres, vers l'Autre sera devenu possible. Des interdits seront tombés, à travers la folie peut-être. Avec *Détruire dit-elle*, un espace se libère, celui du désir où certains, déjà, peuvent, libres, circuler. Dans un hôtel étrange et ordinaire (dans un «*espace périmètre*», a dit Duras), Stein, Alissa, lui libre, elle folle, entraîneront Max Thor, le mari d'Alissa. Ils tenteront la frémissante et rigide Elizabeth Alione. Même, un

instant, son mari. Mais surtout ils détraqueront les habitudes, les relations les plus simples, et même la géographie des lieux, les allées et venues, le sens des livres, les plus banals propos, le sommeil, les repas, l'amour, le langage. Tout sera dangereux. Menacé de simplicité, innocence enfin. C'est une autre vie qui s'annonce...

8. La nature du manque

Si l'écriture est infernale pour Marguerite Duras, le quotidien est souvent invivable pour ses personnages. Il y a dans les textes de Duras le monde des riches et celui des pauvres. Il y a la misère de l'Inde, celle des mendiants et des enfants, il y a les humbles des *Eaux et Forêts*, il y a les barrières sociales de *Moderato Cantabile* entre la femme du patron et l'ouvrier. Le pauvre n'a rien que sa faim, que son désir. Mais le riche, du côté des palaces, des tennis, des luxueuses villégiatures, dans l'ennui des réceptions bourgeoises, l'étiement de l'oisiveté, manque tout autant de l'essentiel, qui est encore et toujours son désir.

9. Cinéma non

«*Beaucoup de gens penseront que je suis «à côté» en parlant du cinéma. Que je ne sais pas très bien de quoi je parle en parlant du cinéma. Moi je dis que tout le monde peut parler de cinéma. Le cinéma est là et on en fait. Rien ne préexiste au cinéma. On a envie d'en faire la plupart du temps parce que sa pratique ne nécessite aucun don particulier, c'est un peu comme le maniement d'une automobile. La majorité des livres se font de la sorte. Mais on ne les confond pas avec les autres livres, ceux qui se font dans la méconnaissance des lois du genre. Mais comme pour le cinéma, il arrive de se tromper, de prendre les Cahiers du cinéma pour Tel Quel, comme de prendre Cris et chuchotements pour un film porno. À soi seul on peut inventer d'écrire. Partout. Dans n'importe quel cas. Le cinéma, non. Le cinéma n'appelle pas. Il n'attend pas comme l'écrit, cette précipitation dans le livre. Quand personne ne fait du cinéma, le cinéma n'existe pas, n'a jamais existé. Quand personne n'écrit, l'écrit existe encore, il a toujours existé. Quand ce sera fini, sur le monde mourant, la planète grise, il existera encore partout, dans l'air du temps, sur la mer.*» Duras cinéaste. La solitude des personnages dans les films de Duras, celle d'Anne-Marie Stretter dans *India Song*, celle du vice-consul de France à Lahore dont elle refuse l'amour et qui s'en va dans la nuit en criant *Son nom de Venise dans Calcutta désert*, la solitude de tous les témoins de cette passion fébrile et feutrée, élégante et hiératique, c'est-à-dire nous, lecteurs spectateurs de Duras. L'immobilisme des films de Duras. Travaillant avec des moyens réduits, loin des circuits commerciaux classiques, Duras a refusé le spectacle, comme les prouesses de caméras. «*Je voudrais reprendre le cinéma à zéro, a-t-elle déjà déclaré, dans une grammaire très primitive... très simple, primaire presque : ne pas bouger, tout recommence* ». «*Rester au même endroit, filmer au même endroit*», c'est-à-dire l'endroit de la passion. «*Là où on est sourd et aveugle* »

10. «*Ne vous laissez pas envahir par ces pleurs.*»

«*Vous êtes sorti du champ de la caméra.*

Vous êtes absent.

Avec votre départ votre absence est survenue, elle a été photographiée comme tout à l'heure votre présence.

Votre vie s'est éloignée.

Votre seule absence reste, elle est sans épaisseur aucune désormais, sans possibilité aucune de s'y frayer une voie, d'y accumuler de désir.

Vous n'êtes plus nulle part précisément.

Vous n'êtes plus préféré.

Plus rien de vous n'est là que cette absence flottante, ambulante, qui remplit l'écran, qui peuple à elle seule, pourquoi pas, une plaine du Far West, ou cet hôtel désaffecté, ou ces sables.

Rien n'arrive plus que cette absence noyée dans le regret et qui sera à ce point sans descendance qu'on pourra en pleurer.

Ne vous laissez pas envahir par ces pleurs, par cette peine.

Non.

Continuez à oublier, à ignorer et le devenir de tout ceci et celui de vous-même.

(...)

Et puis j'ai commencé à écrire.

Tout étant prêt pour ma mort, j'ai commencé à écrire ce dont justement je sais qu'il vous serait impossible de pressentir la raison, d'apercevoir le devenir. C'est ainsi que cela se passe. C'est à votre incompréhension que je m'adresse. Sans cela, vous voyez, ce ne serait pas la peine.»

L'Homme atlantique

11. L'attraction du vide

Elle dit que quand elle entre dans ce pays sauvage, l'écriture, tout le reste se tait, elle ne sait plus rien. Elle dit que le mutisme est sa muse. Et elle s'avance dans le vide avec la plus grande confiance, avec une confiance excessive, injustifiable, très irritante aussi, vue du dehors. Mais elle ne s'arrête pas. Elle a à faire – elle entre, elle marche d'un pas mal assuré, gauche, et fier, sur ces sentiers abrupts qu'elle trace à mesure et que personne ne lui avait demandé d'explorer. Défi, certitude, vide. Tout passe par le regard, suspension et fascination. Ce qu'elle écrit, ce ne sont pas exactement des romans, mais plutôt des fables, des fables mystiques. L'élément de la fiction n'y surgit pas, comme il pourrait sembler, par le moyen de la plénitude de l'imaginaire romanesque, de ses riches tentures, de ses forêts exotiques; mais plutôt par l'extrême pauvreté, par la raréfaction des éléments de base. Éléments purement artificiels, citationnels, qui servent à situer l'histoire – élémentaire elle aussi, histoire par essence non-histoire d'amour et de désir – dans un espace réservé, inaccessible, soustrait aux lois d'usage. Chaque fois, il s'agit de l'exploration de cet espace – espace de l'amour comme lieu presque blanc. Dans le livre appelé justement *L'Amour*, seules trois figures observées de loin sur une plage. Dans *Agatha*, une situation-limite, celle de l'amour incestueux entre un frère et une sœur

(qui rappelle, par le titre, la passion d'Ulrich et d'Agathe dans *L'Homme sans qualités* de Musil, et en même temps ce trésor d'enfance, les billes de verre veinées de couleurs). Mais ici le rapport humain le plus lourd, frappé de l'interdit essentiel, l'inceste, donne naissance au plus léger des livres. Bref récit, au départ destiné, comme beaucoup de textes de Duras, à devenir film, en d'autres termes à se dissoudre, à se détruire dans la substance impalpable des images – opération qui prend à la fin ce sens, de vérifier, en la renouvelant et en la déplaçant, l'impalpabilité des mots dont il était composé. Le «rien» advient dans ce passage. Mais même avant : le livre *Agatha* change l'événement dramatique, le rapport bouleversant et clandestin, en une sorte de délicate utopie familiale, qui jette le doute, en les rendant tout à coup dérisoires, sur les catégories psychologiques qui nous servent à penser les rapports sexuels, la famille, l'amour. Un frère et une sœur se parlent : ils parlent d'un temps lisse, l'enfance, l'adolescence commune dans une villa près de la mer, sur une plage, l'été. L'adolescence conserve encore les rythmes simples qu'impriment aux journées, dans l'enfance, les règles fixées par les adultes. Mais dans cet espace presque inexistant, dans cette existence quasi subalterne, une plénitude illumine chaque instant, une souveraineté secrète se fait jour, qui renverse de l'intérieur, en silence, la banalité de l'existence bourgeoise : c'est la passion réciproque, violente, totale, qui dédouble et multiplie, instantanément et à l'infini, chaque point de l'expérience, ouvrant d'incontrôlables territoires de liberté. Passion méthodique et magique, comme celle d'Ulrich et d'Agathe. Mais les héros de Musil se connaissent, se retrouvent après la mort du père, toute forme familiale désormais abolie; l'amour entre les personnages d'*Agatha* advient durant la vie, et sous les yeux, de la mère. Ainsi la passion incestueuse se montre à la fois comme réalisation parfaite, utopique, et comme dérision complète de l'idéal familial. Impersonnalité, «voix détimbrée du désir». «*Ils sont raides, récitants imbéciles de leur passion.*» La passion supprime la personne qui en est le théâtre, la porte à la rigidité des marionnettes, instaure une distance quasi psychotique à soi, qui est aussi le lieu de la plus grande invention. Marguerite Duras se lance de la sorte dans le chant miné de la psychologie dite profonde avec la même souveraine «imprudence» qu'elle a devant les structures de l'écriture littéraire et cinématographique, imprudence proprement «féminine» qui consiste, selon Dionys Mascolo, en une «inconcevable confiance dans l'inconnu en tant qu'inconnu» : sûreté, insouciance, énergie fondée sur l'oubli, sur un oubli total et voulu. Elle marche en marge des données consacrées, dans une sorte de distraction radicale, dans une cécité allègre, s'appuyant sur une seule vérité minuscule en mouvement, attirée par la lumière tout à fait indéchiffrable qui en émane, obstinée dans le refus de toute aide expérimentée, autorisée. Dans *L'Amant* – on peut choisir les exemples presque au hasard, dans tout le corps de l'œuvre – la cellule élémentaire de la narration est liée à une image de mémoire qui a la précision implacable et estompée d'une vieille photographie : sur le vaste fleuve Mékong, un bateau, deux personnages: une très jeune

filles en robe de soie usée, à talons hauts, au chapeau d'homme à larges bords, et un jeune Chinois élégant, à côté d'une longue voiture noire. Photographie, ou plutôt photogramme, qui s'anime très lentement. *«Ce qui crée l'ambiguïté de l'image est ce chapeau d'homme.»* La description assume la clarté d'une analyse sémiotique. Et pourtant, étrangement, la froideur de ce déchiffrement ne met pas le lecteur à distance; elle le séduit; il est pris dans l'attente romanesque de la suite... Les noms, ici un nom d'automobile, la *«Morris Léon-Bollée»*, comme tous les noms qui suspendent le récit, dans les romans et dans les films – *Savannah Bay, India Song* – déclenchent la mythologie naissante du discours amoureux. Et la troisième personne, employée en alternance imprévisible avec la première, qui récite l'autobiographie, se révèle porteuse d'une fonction précise : elle indique le noyau personnel de l'expérience, lié lui-même à l'impersonnalité du désir. *«L'autorité est l'expérience»*, disait Maurice Blanchot à Georges Bataille; il entendait *«l'expérience intérieure»*, qui est mise en question des certitudes précédentes. Pour Marguerite Duras, tout acte expressif est, à chaque fois, à soi-même unique autorité. Rien n'est acquis; *«mes instruments sont troués»*, dit-elle. Mais à chaque fois, dans cette amnésie répétée, voltige une petite vérité inconnue, papillon imprenable qui, un instant, s'est rendu proche. On accède à un temps qui nie le temps, révélation qui anéantit, lumière qui aveugle : *«Et puis ensuite, une brûlure du corps s'est montrée à moi. J'ai perdu la connaissance de vivre pendant quelques secondes.»* Maria Maddalena de'Pazzi, 13 juin 1585 : *«Espèce suprême d'amour, l'amour mort » «Et quand l'âme en a goûté, tu lui fais don, ô Verbe, de tous les autres.»*

12. «Un livre sur rien, un livre sans attache extérieure»

Ce qu'elle a écrit, voulu écrire, ce que peut-être elle n'a cessé de traquer, infatigablement, dans chaque livre, c'est la plus petite cellule de fiction, l'atome de la littérature – réalisant par là le désir du *«livre sur rien»* dont parlait Mallarmé: Racine, Flaubert, chiffonnés, jetés, ressuscités, re-récités en tout petits éclats... *«rien»*.

13. C'est tout

«Je nie la fin qui va venir probablement nous séparer, sa facilité, sa simplicité désolante, car du moment que je la nie, celle-là, j'accepte l'autre, celle qui est à inventer, que je connais pas, que personne n'a encore inventée : la fin sans fin, le commencement sans fin de Lol V. Stein.» - *Le Ravissement de Lol V. Stein*

«Samedi 25 mars. Je suis peinée que les décennies passent si vite. Mais je suis quand même de ce côté-là du monde. C'est tellement dur de mourir. À un certain moment de la vie, les choses sont finies. Je le sens comme ça : les choses sont finies. C'est comme ça. Silence, et puis. Je vous aimerai jusqu'à ma mort. Je vais essayer de ne pas mourir trop tôt. C'est tout ce que j'ai à faire.» - *C'est tout.*



ACCORDS

Entretien avec **Brigitte Haentjens**

Sans doute y a-t-il dans la création une invitation par elle-même suscitée à être maltraitée, quelque chose comme la recherche d'une infamie. Qui le dit? Qui le croit? Marguerite ou Brigitte? Toutes deux, en vérité. Femmes de colère et d'indignation, artistes délinquantes pour qui il ne saurait y avoir de création sans désir et sans dévastation, ces deux femmes devaient un jour se rencontrer et se fondre, s'abandonner à un «échange d'identité», à l'exemple de l'actrice et de l'infirmière du film *Persona* d'Ingmar Bergman, qui deviennent le miroir l'une de l'autre...

STÉPHANE LÉPINE – À quand remonte votre premier contact avec l'œuvre de Duras?

BRIGITTE HAENTJENS – J'ai lu Duras adolescente. Je crois que tout a commencé avec *Un Barrage contre le Pacifique*, qui m'a mise en contact dès le départ avec le cœur de l'œuvre, que je retrouve aujourd'hui dans *L'Éden Cinéma*. Duras, à cette époque, n'était pas l'écrivain populaire qu'elle est devenue avec *L'Amant*. C'était une figure associée à Blanchot, à Bataille, à Robert Antelme, l'auteur de *L'Espèce humaine*, à Sartre et aux philosophes de cette génération. Son œuvre était considérée alors comme difficile et même un peu sulfureuse. Et puis il y a eu le film d'Alain Resnais *Hiroshima mon amour* en 1959, sur un scénario de Duras, qui a été absolument décisif pour moi.

S. L. – «*De même que dans l'amour cette illusion existe, cette illusion de pouvoir ne jamais oublier, de même j'ai eu l'illusion devant Hiroshima que jamais je n'oublierai. De même que dans l'amour*», dit la femme d'*Hiroshima mon amour*...

B. H. – Oui, on touche là à l'essentiel de l'œuvre : l'idée selon laquelle l'amour, le désir et cette petite mort qu'est le ravissement nous mettent en contact avec quelque chose d'inoubliable, inaccessible autrement, avec un Réel absolu, qui n'a rien à voir, ou si peu, avec la réalité. Seuls le meurtre, la Shoah ou la bombe atomique sur Hiroshima peuvent avoir aux yeux de Duras cette intensité tragique et destructrice. Dès le *Barrage contre le Pacifique*, qui raconte la même histoire que *L'Éden Cinéma*, c'est précisément de cela dont il est question. Le désir «ravissant» pour le frère, plus encore que le conflit avec la mère, plus encore que la liaison avec l'amant, est ce qui importe le plus, j'en suis convaincu. Ce qu'elle nous dit, à travers le personnage de Suzanne dans *L'Éden Cinéma* et qui reviendra sous diverses formes dans d'autres œuvres autobiographiques, c'est qu'elle n'a probablement jamais rien vécu d'aussi fort que le contact sensuel avec le frère, que ce rapport sexuel, mais sans pénétration.

S. L. – *Un barrage contre le Pacifique, Des journées entières dans les arbres, L'Éden Cinéma, L'Amant et L'Amant de la Chine du Nord* sont des œuvres autobiographiques qui racontent toujours, à peu de choses près, la même histoire. Ce sont des œuvres dans lesquelles Duras se recrée une histoire personnelle, ce sont des œuvres entre restauration et fabulation dans lesquelles elle transforme sa vie en fiction. Duras était la gardienne farouche de cette vie réinventée. Elle a écrit des romans, des pièces de théâtre, qu'elle a portées à la scène elle-même, dirigeant elle-même ses acteurs fétiches, elle a tourné des films et imposé une manière de lire, de voir, d'interpréter son œuvre, retransmise par toute une cour de fidèles qui ont contribué à créer un dogme Duras : «c'est comme ça qu'on doit lire Duras, c'est comme ça qu'on doit jouer Duras». C'est ainsi que cette œuvre nous vient aujourd'hui accompagnée de son mode d'emploi. Est-ce que cela a pesé lourd dans votre travail sur *L'Éden Cinéma*?

B. H. – Au début du travail, nous étions sans doute un peu écrasés par ce que l'on pourrait appeler la «tradition durassienne». Le plus important dans cette tradition est peut-être le refus du psychologisme... ce qui n'est pas pour me déplaire. De toute façon, l'écriture de Duras est poétique, elle n'est pas réaliste ou quotidienne, cela non seulement dans les passages narratifs et ceux que l'on entend sur bande, mais aussi dans les échanges réels entre les personnages. Mais pour un metteur en scène, le même défi se présente à chaque fois, quel que soit l'auteur : il faut percer l'écriture, la saisir, la comprendre, se l'approprier afin de pouvoir la transmettre. Dans le cas de Duras, il est clair qu'elle voyait les pièces de théâtre comme des films. Elle donne de nombreuses didascalies qui sont davantage d'ordre cinématographique que théâtral. On sent dans ses notes de travail un grand besoin de contrôle. Comme si elle n'acceptait pas de confier la mise en scène à quelqu'un d'autre! Elle détestait que d'autres s'approprient son imaginaire.

S. L. – Cela rappelle Jean Genet qui, dans les notes accompagnant le texte des *Paravents* dit quelque chose comme : l'acteur déplacera le paravent quand je lui dirai!

B. H. – C'est comme ça chez Duras. Oui, il y a chez elle un énorme désir de contrôle, mais il est impossible de respecter ce désir à la lettre car ce qu'elle propose, sur le plan de la scénographie pour ne prendre que cet exemple, est proprement irréalisable. À cet égard, *L'Éden Cinéma* est un casse-tête inimaginable, un objet extrêmement difficile à concevoir. Pas tant à cause des exigences qu'elle nous impose que des exigences internes l'œuvre, si je puis dire. Pour notre part, nous avons essayé de traduire non pas la

réalité des lieux décrits par Duras, mais plutôt le travail de la mémoire à l'œuvre dans la pièce, le travail de fiction élaboré par Suzanne à partir de ces lieux «réels».

S. L. – Les spectateurs qui ont vu des œuvres de vous dans le passé remarqueront que vous proposez cette fois un travail un peu différent. Si vous êtes reconnue pour désencombrer le plus souvent la scène de tout accessoire, pour y aller d'un rapport direct et parfois même brutal avec le spectateur (comme c'était le cas par exemple dans *La Nuit juste avant les forêts* ou dans *Hamlet-machine*), avec *L'Éden Cinéma*, vous ne versez pas dans la technologie à la manière d'un Robert Lepage, mais avez tout de même recours à toute une série d'écrans entre le spectateur et la scène : le public est ainsi amené à observer la pièce dans la position qu'il occupe habituellement au cinéma, une sorte d'écran encadre l'action et, de plus, de larges passages sont enregistrés sur bande, créant ainsi un nouvel écran, sonore cette fois, entre les paroles émises «en direct» et celles qui jaillissent d'on ne sait où, de la conscience des personnages, de leurs soliloques ou alors d'un narrateur extérieur, comme on en retrouve dans le roman traditionnel...

B. H. – C'est le texte de Duras qui le demande, mais je dois avouer que j'ai résisté très longtemps à ces *écrans* qui, non seulement sont en apparence complètement antithéâtraux, mais remettent aussi en question ce rapport direct avec les spectateurs dont vous parlez et qu'habituellement je provoque. Mais la métaphore de l'écran est absolument fondamentale et ne saurait être remise en question. *L'Éden Cinéma* est l'écran sur lequel Suzanne / Marguerite projette ses souvenirs, les réinvente et les déforme. Et tout le travail scénique est une transposition de ce qui est à l'œuvre dans la fiction. Vous le savez, en psychanalyse, on parle de souvenirs-écrans pour désigner ces souvenirs qui s'interposent entre le sujet et les véritables scènes traumatiques, celles-ci ne se donnant pas immédiatement, mais se révélant plutôt de façon métaphorique. C'est le cas chez Duras et particulièrement dans *L'Éden Cinéma*. Chaque souvenir en cache un autre, est le reflet d'un autre. Ainsi, il y a un seul frère et non pas deux, comme c'était le cas dans la réalité. D'ailleurs, l'histoire du frère est sans doute l'écran le plus immédiatement identifiable et le plus significatif. Derrière cette histoire se cache une vérité qui ne sera jamais nommée. *L'Éden Cinéma* est une boîte pleine d'écrans ou de paravents derrière lesquels se profilent des vérités jamais dévoilées, mais que l'on perce parfois. On ne saurait porter cette œuvre à la scène sans accepter de jouer le jeu, d'affronter ces contraintes scéniques... même si cela peut sembler complètement fou d'enregistrer plus de quinze minutes de texte sur bande et de proposer aux spectateurs de regarder des acteurs silencieux en train de s'écouter parler!

S. L. – Mais j'aimerais revenir, si vous êtes d'accord, sur ce dont nous parlions tout à l'heure, c'est-à-dire sur le discours qui entoure l'œuvre et la personnalité publique de Duras, au moins tout aussi lourd que les contraintes scéniques qu'elle dicte...

B. H. – Je dois dire que tout ce discours autour de Duras, un peu terroriste il est vrai, et qu'elle a entretenu à loisir, le «durasisme» et cette manière avec laquelle on a fait d'elle une icône, la personnalité publique de Duras et ses prises de position parfois indéfendables, tout cela m'importe guère. En réalité, je crois que c'est beaucoup plus lourd pour elle que pour moi! Elle s'est emprisonnée, surtout à partir du début des années 1980, dans une image publique, terriblement narcissique, qui devait être très contraignante.

S. L. – Vous abordez là une question majeure... et un peu taboue : Duras est un écrivain narcissique.

B. H. – Absolument. L'œuvre de Duras n'a d'autre sujet qu'elle-même. Elle est tout entière construite sur une blessure narcissique jamais nommée, mais autour de laquelle s'édifie toute l'œuvre.

S. L. – Quelle est à vos yeux la différence fondamentale entre les œuvres d'Ingeborg Bachmann, dont vous avez adapté le roman *Malina*, de Sylvia Plath, dont vous préparez une adaptation du roman *La Cloche de détresse*, et celle de Duras? Ce sont trois œuvres autobiographiques, trois œuvres à la première personne, qui parlent du difficile chemin parcouru par une femme pour parvenir à la création, mais encore? Qu'est-ce qui distingue Duras des deux autres?

B. H. – Ce qui me frappe d'abord, c'est que Duras a réussi à faire une œuvre, ce qui n'est le cas ni de Sylvia Plath, qui s'est suicidée à 30 ans, ni d'Ingeborg Bachmann, dont la psychose était immobilisante du point de vue de la création. Ce qui a sauvé Duras, et ce qui lui a permis d'écrire, malgré la douleur, c'est peut-être l'exil. Elle a quitté l'Indochine et sa mère à vingt ans, et elle n'est jamais retournée sur la terre natale. En fait, pour Duras, je crois que ce qui n'est jamais véritablement nommé, mais qui structure toute l'œuvre, c'est le rapport à la mère. Alors que chez Bachmann, ce serait plutôt le rapport au père qui serait constitutif, prégnant. Même chose chez Sylvia Plath, et cela malgré les apparences, car on a beaucoup mis de l'avant la correspondance entre Sylvia Plath et sa mère.

S. L. – Qu'est-ce qui se passe dans *L'Éden Cinéma* entre la mère et la fille? La mère ne nomme pas la fille?

B. H. – C'est vrai, la mère ne reconnaît pas sa fille comme un être distinct, séparé. Je crois pour ma part qu'il y a véritablement un inceste commis par la mère, qui agresse symboliquement sa fille, qui pénètre son espace, qui viole son intimité. C'est de cette

intrusion dont parle Duras et de la difficulté d'y échapper. Cet inceste est très complexe et passe en réalité par le fils. La mère se sert d'une certaine façon de son fils bien-aimé pour mieux contrôler le corps de sa fille. Je pense vraiment que la mère est le personnage central de toute l'œuvre de Duras, elle dont elle ne cesse de parler d'un livre à l'autre, de manière directe ou métaphorique : il y a d'une part la mère plus ou moins réelle ou réaliste de *Des journées entières dans les arbres*, du *Barrage contre le Pacifique* ou de *L'Éden Cinéma*; et d'autre part la mère idéalisée telle qu'elle se retrouve dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* ou dans *India Song* à travers la figure d'Anne-Marie Stretter, une femme déifiée, inatteignable, froide, qui est en réalité la même femme, mais transposée.

S. L. – Une femme impénétrable.

B. H. – Oui. Et par conséquent objet idéal de désir.

S. L. – Duras / Suzanne dans *L'Éden Cinéma* a donc ainsi l'impression d'avoir été envahie, pénétrée par cette mère et de n'avoir plus de territoire à soi?

B. H. – Ce qui est très beau dans *L'Éden Cinéma*, c'est qu'en fait, par l'entremise du regard de l'amant, monsieur Jo, elle retrouve le centre, elle échappe au contrôle de la mère, se «réappartient» en quelque sorte et parvient donc symboliquement à dire je, à accéder au territoire de la création.

S. L. – La mère, en la cédant à l'amant, voulait lui faire du mal et finalement l'aura «sauvée»?

B. H. – Je ne crois pas que ce soit la mère qui la donne à l'amant. Je pense au contraire que Suzanne vit cette liaison avec Monsieur Jo pour prendre une place aux yeux de la mère, pour échapper au contrôle psychique de la mère et peut-être aussi à l'amour qu'elle éprouve pour le frère. Suzanne devient tout à coup le personnage central de la famille. Par son pouvoir de séduction, elle peut obtenir quelque chose en échange du désir de l'amant : de l'argent, des diamants, qu'elle peut donner à sa mère. Suzanne veut sauver sa mère, mais sa mère ne veut plus être sauvée. Elle n'a plus l'énergie de recommencer. Et c'est Suzanne qui se sauve, littéralement.

S. L. – La mère la laisse aller parce qu'elle sait, parce qu'elle sent que c'est déjà fini, qu'elle ne pourra plus la retenir, jamais?

B. H. – En vérité, au niveau affectif, il n'y a que le fils qui l'occupe et la préoccupe... Comme toutes les mères! La mère se fiche complètement de sa fille, du moins sur le terrain de l'amour. La mère et la fille sont proches et rivales dans l'amour du fils. La mère dans *L'Éden Cinéma* est un personnage fascinant, paradoxal, presque «monomanaïque». Je crois vraiment que Marguerite se

fait son cinéma lorsqu'elle laisse entendre dans la pièce que la mère la vend à l'amant. Suzanne *se vend* toute seule. Et elle a du plaisir à le faire. Mais il est vrai que la vérité «historique» n'a vraiment aucune importance. Seul importe l'impact symbolique.

S. L. – Mais c'est précisément ce qui est beau dans l'œuvre de Duras, cette manière de réinventer sa propre histoire, de tout pervertir...

B. H. – Tout à fait. Elle pervertit tout. À mes yeux, ce qui se passe réellement à ce moment-là, c'est qu'elle découvre pour la première fois de sa vie, sous le regard de cet homme-là, qu'elle peut être un objet de désir et qu'elle peut ainsi échapper à l'emprise de la mère. Simultanément, elle veut être reconnue par sa mère. Elle veut que sa mère lui donne de la valeur. Dans *L'Éden Cinéma*, Marguerite met en place un dispositif triangulaire qui jalonnait sa vie et toute son œuvre. Il y a toujours un spectateur, comme Lol V. Stein observant le ravissement de son fiancé par Anne-Marie Stretter. Dans *L'Éden Cinéma*, la relation avec Monsieur Jo se vit sous les yeux du frère, de la mère, et c'est sûrement une composante imposante du désir et du plaisir de Suzanne.

S. L. – *L'Éden Cinéma* est une pièce sur l'argent... ou sur la sexualité (la psychanalyse nous a démontré à quel point c'était lié). C'est une pièce sur les *deals* affectifs ou monétaires, sur les monnaies d'échange dont nous disposons...

B. H. – Ça me fait penser à Koltès, cette omniprésence du *deal*. En effet, dans *L'Éden Cinéma*, on n'y parle que d'argent : la voiture vaut combien?, le diamant vaut combien?, 20 000 piastres, 40 000 piastres... C'est le prix du bungalow! L'argent est l'obsession de la famille, qui en manque cruellement. Tout l'argent perdu dans les barrages manque au quotidien. Comme Duras dans la vie, qui avait un rapport compliqué à l'argent, qui aimait les belles choses, les maisons, les voitures, les vêtements griffés pour Yann Andrea, mais qui était en même temps très économe, voire même radine, Suzanne aime les voitures, les diamants, aime le *glamour*. Mais je crois que Suzanne ment et se ment. Elle fait semblant de ne s'intéresser à l'amant que pour son argent. Mais en réalité, c'est beaucoup plus compliqué que ça. Je pense qu'elle a beaucoup de plaisir, qu'elle prend beaucoup de plaisir à cette sexualité trouble.

S. L. – Dans toute l'œuvre de Duras, il n'y a pas véritablement de rapport sexuel. Les hommes n'arrivent pas à pénétrer les femmes qu'ils désirent ou ne les désirent tout simplement pas.

B. H. – De la même façon, monsieur Jo n'a pas de rapport sexuel avec Suzanne et on ne sait pas si vraiment il désire en avoir. C'est davantage un rapport de fétichisme, semblable au désir qu'éprouve l'homosexuel pour la femme, et que l'on retrouve aussi très souvent dans l'œuvre de Duras. Monsieur Jo idolâtre

Suzanne comme certains homosexuels se pâment pour Diane Dufresne, Maria Callas ou Greta Garbo ! Il la maintient à distance pour ne pas avoir à « consommer » la relation. Cet amour pour Suzanne se vit comme un poids, comme une fatalité. Monsieur Jo inaugure ainsi une longue série de personnages masculins dévorés et tués par l'amour sans retour, comme le vice-consul.

S. L. – Hommes et femmes ne peuvent pas se rencontrer dans l'œuvre de Duras.

B. H. – Seules les femmes peuvent vraiment se rencontrer. Les lieux de Marguerite Duras sont occupés et investis uniquement par des femmes. Chez elle, il n'y a d'amour qu'au féminin.

S. L. – Mais le féminin, quoique omniprésent, est hanté par cette figure éternelle de la mère.

B. H. – Tout à fait. Et Duras, dans sa vie, va, en vieillissant, ressembler de plus en plus à sa mère, obsédée, obsessive, obsédante, dévorante. Chez elle, les barrages sont remplacés par l'alcool, mais cela revient au même. La mère construit des barrages pour empêcher que l'eau pénètre les terres, pour protéger son territoire, bloquer la pénétration; de la même manière la fille sombre dans l'alcool pour contrer la circulation, pour empêcher l'irruption du réel, mais le réel entre quand même et ravage tout. La relation à l'Autre est toujours difficile dans la vie et dans l'œuvre de Duras, bloquée, canalisée, mais finalement toujours incontrôlable. L'eau, la réalité finissent par toujours par faire irruption, par entrer, par se créer un chemin dans la muraille dressée, dans le barrage contre le Pacifique...

S. L. – La scène est d'ailleurs très belle où les enfants rient de cette folie de la mère qui croit que l'eau ne viendra pas à bout de ses barrages...

B. H. – Oui, l'eau finit toujours par entrer. Tu ne peux pas te fermer au monde et à la circulation. Au risque de verser dans l'autisme. C'est un réflexe, une peur d'abusé que de craindre ainsi l'Autre. Mais le soi n'existe que dans la relation à l'Autre. Dans *L'Éden Cinéma*, on sent à chaque instant que la structure psychique de la famille est fondée sur l'abus, que le territoire de chacun des membres de cette famille est menacé, envahi. Seul le frère réussit à affirmer une liberté et à s'échapper. Il parvient à rompre le rapport fusionnel et glauque à la mère et part. À mes yeux, le frère et monsieur Jo sont deux versants du même être. Ils portent d'ailleurs le même nom : Joseph, monsieur Jo. Tous deux incarnent pour Suzanne la possibilité de rompre, de quitter le cycle infernal de l'abus et d'échapper à cette mère monstrueuse.

S. L. – Pourquoi la pièce s'appelle-t-elle *L'Éden Cinéma*? C'est parfaitement anecdotique, non?

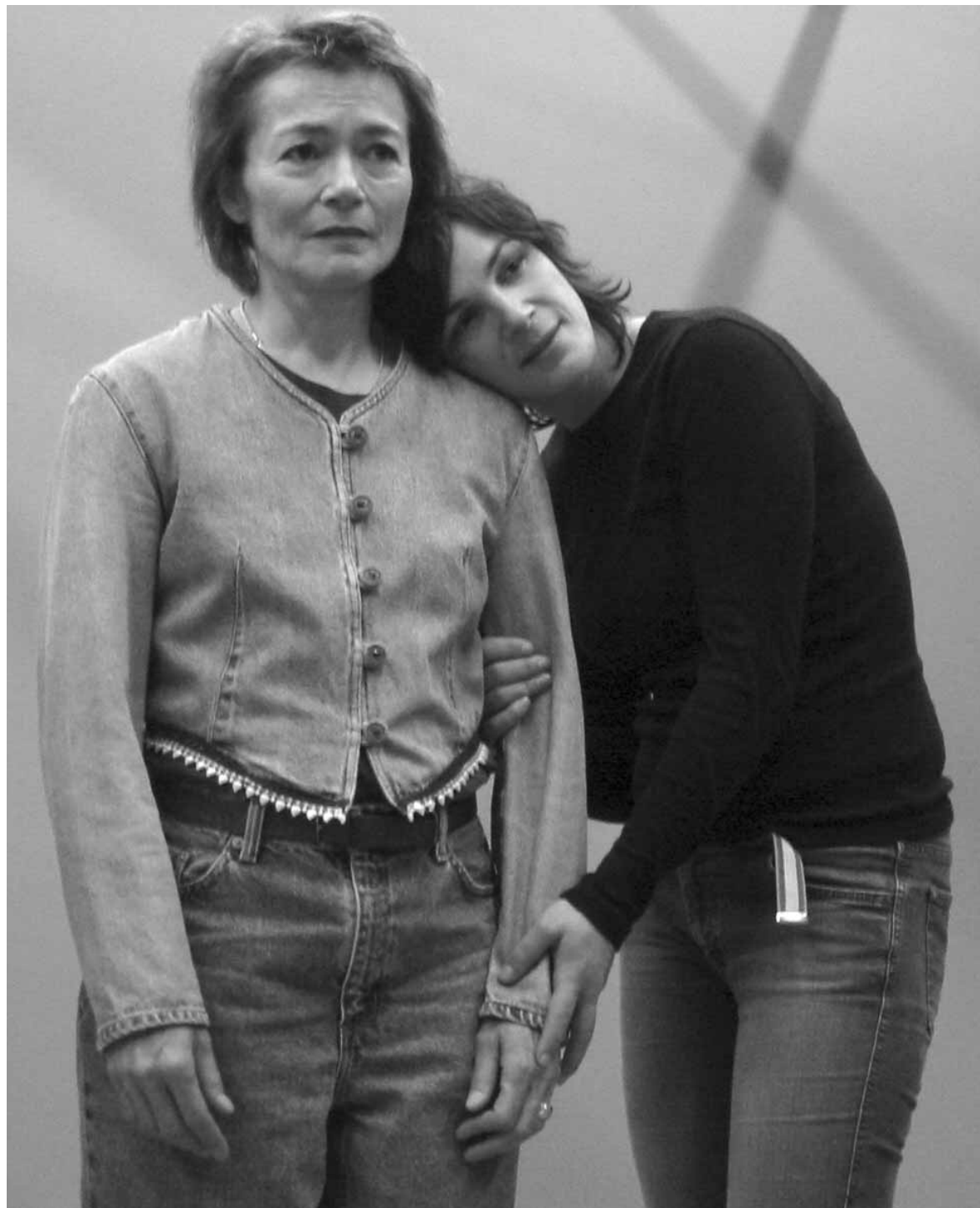
B. H. – C'est-à-dire que l'histoire selon laquelle la mère aurait été pianiste accompagnatrice à l'Éden Cinéma est sans grand intérêt. Pour moi, le titre nous rappelle essentiellement que cette histoire familiale, que ce lieu psychique est un espace de projection.

S. L. – Est-ce qu'il faut entendre *L'Éden* de manière ironique? C'est le paradis perdu dont nous avons été chassés?

B. H. – Ce n'est pas si ironique que cela. Parce que, malgré la pauvreté et la honte – il ne faut pas oublier que la famille de Duras était déclassée socialement dans l'univers de la colonie française, qu'elle était proche des exploités - ce territoire de l'enfance est tout de même paradisiaque. Cette enfance-là, avec son frère, dans la jungle et sur les *racs* du Mékong c'était vraiment l'Éden. Malgré tout. Et quand j'ai vu les paysages du Mékong, j'ai compris que cela pouvait aussi être un paradis aux yeux de Duras, un paradis dont elle s'est exclue, qu'elle a perdu pour pouvoir le décrire. Ce paradis est devenu le centre de l'écriture. Mais, essentiellement, ça s'appelle *L'Éden Cinéma* parce qu'elle se projette ce film de son enfance. Elle se fait son cinéma. Elle se crée une image d'elle-même fidèle aux héroïnes des films dont elle raffolait : la *glamour* des femmes fatales, des amants milliardaires, des belles voitures, des belles et grandes histoires d'amour, des paysages exotiques. Dans le spectacle, j'ai projeté ça à mon tour : le côté roman photos, le côté *soap-opera*, le romantisme de Suzanne, son désir de midinette de ressembler à Ava Gardner dans un grand film hollywoodien en Cinemascope qui nous transporte aux colonies, son désir d'incarner une femme inaccessible, impénétrable, comme le sera Anne-Marie Stretter... Étrangement, l'idéal féminin de Marguerite est froid et mortel, comme empoisonné par la vie. C'est une représentation complètement désincarnée. Sa relation à monsieur Jo est purement une projection d'ordre fantasmatique. Le seul désir véritable qu'elle ait jamais éprouvé, c'est pour son frère.

S. L. – Et *L'Éden Cinéma* parle également d'une venue à l'écriture...

B. H. – Oui, c'est par là qu'elle doit passer, c'est ce qu'elle doit dénouer pour réussir à devenir écrivain. Par et dans cette œuvre, elle devient personnage de fiction et elle renverse la vapeur : c'est elle qui abuse de sa mère, qui occupe son territoire, qui prend possession de sa vie contre son gré et la contrôle par et dans l'écriture. Faire une œuvre, c'est donner forme à une colère immense et jusque-là innommée. C'est rompre et dire non.



ACCORDS

Entretien avec Marguerite Duras

Elle parle comme elle écrit : sans fausses notes. Sur les banlieues, l'argent, le communisme, les prisons, l'amour, la sexualité, de Gaulle, la religion et la syntaxe vietnamienne. Voici la voix inchangée malgré trois mois de coma. Lisez-la, écoutez-la telle qu'elle s'est confiée à Frédérique Lebelley (auteur de *Marguerite Duras ou le Poids d'une plume*, Grasset, 1994) dans *Le Nouvel Observateur* du 24-30 mai 1990 : c'est Duras tout entière à la vie attachée.

FRÉDÉRIQUE LEBELLEY – L'alcool, les cigarettes : vous en avez payé le prix. Et vous voilà de nouveau au travail, visage lumineux... devant un verre de sirop de grenadine. Est-ce que cela change le goût de votre vie?

MARGUERITE DURAS – Je ne bois plus, seulement une coupe de champagne de temps en temps. Tous les alcooliques empêchés de boire restent des alcooliques qui ne boivent plus. Ce qui change surtout, c'est l'absence d'ivresse. Je croyais que cela allait m'empêcher d'écrire. Mais non. À un moment donné, j'avais fait une nomenclature des livres «avec» et des livres «sans» que j'avais écrits. Il n'y a pas de différence. La sobriété passait la main à l'ivresse ou quelque chose comme ça. Il y avait une combine là-dessous... Une chose qui me sidère, c'est de ne pas avoir déraillé. C'est bizarre mais lorsque j'avais bu, personne, excepté les très intimes, ne pouvait le voir. Je gardais toute ma tête.

F. L. – Boire ou ne plus boire, cela modifie le regard que l'on porte sur soi?

M. D. – Avec l'alcool, on n'en a plus aucun. Je n'en ai pas sur moi-même, de regard. Je suis toujours tournée de l'autre côté, vers une sorte d'obscurité : là où ça s'écrit.

F. L. – Depuis que vous avez renoué avec la vie publique, on vous a beaucoup interrogée sur vos impressions de «ressuscitée», comme s'il s'agissait du retour d'une envoyée spéciale en terre inconnue. Vous comprenez cette curiosité?

M. D. – Pour les autres, oui. La mort reste intéressante puisqu'on ne sait pas ce que c'est. Et elle n'a rien à voir avec le coma. Le coma laisse des souvenirs. Ce qui est étonnant, c'est que c'est un réel très convaincant. On reconnaît ce qu'on n'a pas vécu avec une précision hallucinante. Mais le plus dur, c'est le réveil. Je ne savais plus marcher.

F. L. – Être immobilisée, prisonnière de son propre corps qui ne répond plus, n'est-ce pas le plus terrible des enfermements?

M. D. – Non, le plus terrible, c'est de ne pas pouvoir parler et de croire qu'on parle. Je baragouinai des trucs que personne ne comprenait. Je m'entendais prononcer les mots. Personne ne les entendait. Personne n'osait me le dire. Je me mettais en colère. Et ma colère aussi était muette. Les gens me regardaient, effarés. Vous comprenez : comme moi je m'entendais parler, je n'arrivais pas à croire qu'ils n'entendaient rien. C'est aussi très comique. Eux, comme ils n'entendaient pas ma colère non plus, ils me répondaient «à côté» : «oui» au lieu de «non». Ça me faisait «taire». Le plus drôle, c'est quand je leur écrivais, en rouge, où se trouvait mon testament dans le «cas où»... et à la suite j'ajoutais : «J'ai qu'une paire de godasses, c'est pas assez!»

F. L. – Aujourd'hui, vous avez retrouvé vos moyens. On vous questionne sur les sujets les plus variés. Ne craignez-vous pas d'être happée par le superflu?

M. D. – J'y veille beaucoup. Sauf exception, j'ai arrêté de donner des interviews. Le plus souvent, je ne réponds pas. On a toujours harcelé les écrivains. On leur demande leur avis, des articles. Quelquefois, les gens rassemblent ces articles et ils en font des livres qu'ils signent. Qu'on essaie de publier. Les sujets de ces «enquêtes» sont souvent inimaginables, irrésistibles, comiques. Récemment, un journaliste du *Figaro* m'a dit : «*Vous n'avez pas le droit de ne pas répondre, de refuser d'écrire dans tel ou tel journal!*» Pourquoi en effet ne pas emmerder quelqu'un de connu? C'est troublant. On ne peut pas vivre tout cela. Le succès vous enferme chez vous. C'est souvent intenable les demandes. À la fin, quelquefois, je réponds. Par exemple, on m'a demandé mon avis sur les prisons. J'ai commencé à en parler et puis je me suis arrêtée pile. Et j'ai été prise de remords, c'est peut-être de la prétention, de crainte, voyez, que personne n'ose dire ce que j'allais dire. Alors, j'ai parlé. J'ai dit qu'il faudra qu'on finisse par s'arranger, par accepter de vivre avec le droit commun dans la rue, par les supporter dans la ville. Chaque fois que j'entends dire que quelqu'un s'est évadé de prison, c'est la fête pour moi. Et après, j'ai peur. Peur qu'on le reprenne... Moi, je crois que tous les crimes sont des actes qui relèvent de la distraction.

F. L. – Un crime, c'est un malheur épouvantable d'abord pour celui qui l'a commis, sans parler des victimes bien entendu. D'une certaine façon, la prison aide à supporter le crime. Quand elle est dure, quand elle est injuste, elle prend sa part de ce fardeau-là. Ouvrez les portes des prisons et vous devrez sans doute mettre dehors *manu militari* bon nombre de détenus.

M. D. – Pourquoi les mettre dehors ceux-là? Il faudrait leur laisser la prison, mais ouverte... On a tout essayé sauf d'ouvrir les prisons et de les laisser ouvertes. On ne le dirait pas, simplement cela se saurait à la fin. On verrait la suite... On côtoie des criminels partout dans le monde. Des tueurs patentés. Des pontes de la cocaïne. On peut bien côtoyer un criminel de droit commun.

F. L. – Vous avez repris la lecture des journaux que vous aviez abandonnée...

M. D. – Oui. Après le coma et compagnie, j'avais une horreur de la lecture, puis ça a recommencé. Je ne peux jamais m'en passer tout à fait. J'ai besoin de savoir ce qui se passe, comment ça marche le bordel du monde. Je plains beaucoup les gens que ça n'intéresse pas, qui ignorent ce bordel. C'est une misère, une des plus grandes, les apolitiques. Aujourd'hui, je pavoise. À Moscou, les manifestants ont empêché Gorbatchev de parler. Il est parti. Les gens scandaient : «*Lituanie!*» Ça fait une belle journée. Ils ont vécu l'utopie.

F. L. – Vous avez gardé ce besoin de commenter les événements, les faits du jour?

M. D. – Je «parle de», je commente pas. Au fait, j'ai demandé, il y a deux ans, de faire des chroniques littéraires dans *Le Monde* pour parler des livres que j'aime et dont personne ne parle, à la seule condition que ce ne soit pas dans *Le Monde des livres*. Ils n'ont pas voulu. Qu'ils restent entre eux après tout! Les pages littéraires ne servent plus à rien. Une fois, après consultation de leur avocat, ils ont accepté un éditorial politique signé Duras... Je l'ai passé... Ça s'appelait «*La droite, la mort*», vous n'avez pas lu? C'était terrible. Il a été affiché en posters dans des classes de lycée même «de droite». La droite, ça la rend folle, ces choses-là!

F. L. – Vous dites «*je l'ai passé*» comme si vous aviez réussi à vous faufiler dans ces colonnes privées.

M. D. – Ah oui, c'est comme si ça me flattait. C'est un peu enfantin... Comme si la portée de mon article avait échappé à la direction du journal.

F. L. – N'est-ce pas tellement moins important que vos livres?

M. D. – Mais, c'est pareil! Ce sont aussi les banlieues qui font qu'on écrit. Les grandes émotions sont politiques. Il y a encore des gens que la politique «n'intéresse pas»! Moi, j'ai besoin de crier.

F. L. – Vous vous sentez une responsabilité?

M. D. – Oui! Je suis une sorte de militante de gauche non affiliée. Je suis comme j'espère que tout le monde sera demain : libre et de gauche.

F. L. – Mais quelle est votre place d'écrivain sur la scène publique, vous qui n'avez pas choisi celle d'une Nathalie Sarraute résolument discrète, ni celle extrême de ces écrivains portés au pouvoir dans leur pays – Vaclav Havel ou Mario Vargas Llosa, vous qui n'êtes pas non plus une philosophe?

M. D. – Mais si, pourquoi je ne serais pas une philosophe? Tout le monde, partout, est philosophe. Ma particularité, chacun en a une, c'est que tout ce que j'ai à dire en passe par l'écrit. Quand je parle comme ça, je ne suis pas loin de l'écrit, non plus. Le plus souvent, les choses que je dis, je pourrais les avoir écrites. Peut-être que ça prouve quelque chose comme : la littérature m'est étrangère. C'est un mot que je ne prononce pas, même dans mon for intérieur. Je dis : «j'écris» ou bien «je fais un livre». Mais l'idée que je fasse de la littérature, ça me fait rigoler. Qui fait de la littérature? Les gens qui n'écrivent pas, quoi! Ma place d'écrivain et ma place politique sont les mêmes. Je parle du même endroit, rigoureusement, dans le même style, avec la même insupportabilité pour les mecs, la même totale sincérité. C'est très grave d'écrire des textes politiques. Les textes politiques pourraient être un roman. Et puis, je suis et je reste marxiste. J'ai passé sept ans au Parti communiste avec des responsabilités qui sont les plus terribles, celles de la base. Mais je n'ai jamais changé quant à la littérature. Et les types le disaient : «*Encore un effort, camarade!* Un barrage... *c'est pas mal, mais c'est pas ça qu'il faut faire! Il faut accuser* » On se demande comment on résiste à une expérience de la bêtise comme celle-là : la traversée du PCF! Comme la traversée du gaullisme, d'ailleurs.

F. L. – Vous avez dit que c'est de Gaulle qui a tracé pour vous et pour d'autres ce chemin vers le PCF.

M. D. – C'est la Résistance aussi. À propos de De Gaulle, je me fais un devoir de rappeler chaque fois qu'il n'a jamais parlé d'Auschwitz, ni des juifs, ni des francs-tireurs. C'est honteux, déshonorant. Mais je ne regrette pas ce séjour au PCF. C'est inoubliable de connerie, de mauvaise foi, etc. Mais ceux qui ne connaissent pas cette expérience-là, limite du martyr, il leur manquera toujours d'avoir espéré quand même. Vous savez une chose : même ceux qui en ont l'air dans la droite, ils n'espèrent rien du tout, ils ne savent pas ce que c'est, c'est une infirmité chez eux, ils ne savent même pas qu'ils en souffrent. Ils vivent la coexistence avec la gauche comme une tragédie dont le titre serait : «Ôte-toi de là que je m'y mette». Le nationalisme véhiculé par le gaullisme, c'est un racisme. Si les Jeunesses communistes créent un nouveau parti, j'irai avec eux. Parce que j'ai très peur de l'avenir. Et si cette Jeunesse communiste est indépendante du PC, tous les espoirs sont permis. Je suis d'accord avec ce qu'a dit Antoine Vitez peu avant de mourir : «*Nous avons peut-être eu tort (nous, les inscrits), mais à partir de ce que nous voyons maintenant se passer dans les sociétés capitalistes – l'accapement des biens et l'exploitation systéma-*

tique des petits salaires -, nous n'avons pas dû avoir complètement tort.» Il faut des partis communistes morts, ne serait-ce que pour combler ce vide terrifiant après l'échec total de la pensée communiste. L'erreur communiste est devenue une pâture, une référence interne quant au pouvoir politique, quel qu'il soit, au pourrissement, à la dégradation épouvantable, terrifiante de toute autre tentative politique. Rien n'a été proposé dans ce siècle, mais vraiment rien de plus pur, de plus élevé que cela qui est mort. Jamais on n'avait fait au peuple une confiance aussi grande. Tout a échoué. Des crimes ont été commis, des bagnes grands comme des États ont été pleins, des gens se sont suicidés, des chefs ont menti, etc., pendant une partie du siècle. Maintenant, après la joie universelle de la délivrance de l'erreur communiste, survient le Doute. Le deuil du communisme est notre idéologie. Notre communauté est celle de ce Doute, de ce deuil inébranlable. [...]

F. L. – Après avoir été durant ces longs mois de maladie «l'otage de la mort», vous êtes revenue à la vie avec un texte d'une dimension spirituelle tout à fait nouvelle dans votre œuvre. Ce livre, *La Pluie d'été*, nourri des grands textes fondateurs, est-il votre «syn-drome de Stockholm» ou plus sciemment votre «évangile»?

M. D. – La familiarité avec la mort, je l'ai toujours eue. Mais c'est après coup que je me suis aperçue de la portée du livre. Il est venu naturellement. Je sais qu'il y a quelque chose comme cela, beaucoup de lettres témoignent de cette présence du sacré dans le livre, mais je ne l'ai pas voulu. Je ne veux jamais rien avant, avant d'écrire. Je ne sais jamais où je vais arriver. J'avais très peur de finir le livre, de le quitter... [...]

F. L. – Elle n'est pas définitive votre fin?

M. D. – Non, mais je préfère la laisser ainsi. Poursuivre n'a plus de sens. Il fallait couper pour conserver cet amour.

F. L. – Est-ce votre retour à la vie qui l'a imposée ainsi?

M. D. – Oui, le retour à la vie et puis la disparition de la peur du qu'en dira-t-on...

F. L. – Vous l'avez réellement parfois, cette peur?

M. D. – Après *Emily L.*, oui. Parce que ce n'étaient pas des critiques littéraires, c'étaient des tentatives de mise à mort. Quand *Le Monde* écrit : «*Duras et ses banlieues, etc., on en a marre!*», c'est pas de la critique littéraire, c'est une volonté d'atteindre, d'empêcher la lecture... J'ai décrit le bonheur quand même dans ce livre...

F. L. – Le vôtre...

M. D. – Je ne sais pas si c'est le mien.

F. L. – Il me semble que ce livre, c'est à la fois la Passion selon Duras et le bonheur selon Marguerite Donnadiou. (Elle rit.)

M. D. – Vous voulez dire que je m'appelais Marguerite Donnadiou...?

F. L. – Je veux dire que ce livre me paraît d'une profonde fidélité à votre jeunesse... C'est peut-être l'âge tendre, enfin... Cet homme-enfant de votre livre, Ernesto, il est, cette fois encore, le petit frère que vous avez eu. Mais vous n'êtes jamais allée aussi loin dans l'accomplissement de l'inceste que dans *La Pluie d'été*?

M. D. – Oui, il est partout, le petit frère. C'est une référence à l'amour, énorme, incroyable. Il n'y a rien à faire, je ne peux pas évoquer cela sans pleurer... Il était beaucoup dans *L'Amant* déjà, dans le *Barrage*... aussi beaucoup... Dans *La Pluie d'été* pour moi, c'est une chose extrêmement violente, parce qu'il y a un rituel très précis, sans paroles échangées si vous voulez... C'est l'émotion sexuelle fabuleuse, muette, complètement muette que j'ai vécue avec mon frère et qui détermine ma vie. Je me demande même comment il est possible de s'en passer. Je peux dire qu'il est dans tous mes livres, ce silence et ce non-dit dans l'inceste. Je pense que la mère le sait, comme ma mère a dû le savoir. Ce n'est jamais allé jusque-là avec mon frère : la pénétration... Pas de la jouissance, non, parce qu'on était très petits... mais l'émotion du corps indescriptible, inoubliable.

F. L. – Cet univers de pauvreté que vous décrivez, ce n'est pas le décor exotique d'une nantie, c'est là aussi celui de votre enfance. Inguérissable. Vous parlez quelque part de «*cette incurable mentalité de pauvre*»...

M. D. – Oui, je l'ai. Je suis restée une pauvre. Par exemple l'une de mes plus grandes victoires, c'est d'avoir réussi à acheter une auto très chère. Mais ça, c'est politique vous savez. C'est une sorte de concept incurable d'égalisation entre les gens, tous avoir la même bagnole... Et cette horreur que j'ai des gens qui vont racheter Gallimard, et Pantheon Books à New York, des maisons d'édition pareilles comme des gadgets... Et ça ne fait que commencer. Je me tiens très très loin de cela.

F. L. – C'est honteux l'argent?

M. D. – Ah, complètement! C'est le déshonneur! Et ce n'est plus que ça, le monde. Le règne partout bientôt de l'économie de marché, c'est abominable à penser.

F. L. – Mais comment s'arrange-t-on avec ce dégoût lorsqu'on est une femme fortunée?

M. D. – Je n’ai pas toujours été fortunée. À un moment donné, mes livres se sont beaucoup vendus. Je n’ai pas fait quelque chose pour avoir de l’argent. Je suis contente d’en avoir gagné. J’ai donné à peu près tout ce que j’avais, à mon fils et à Yann. Je le distribue facilement, à des amis. Mais je ne donne jamais rien contre le cancer, contre la lèpre, etc. Je n’y crois pas. C’est tellement mal foutu, c’est dégoûtant. Cela me plaît d’avoir de l’argent. Je ne le dois qu’à moi! La fortune aussi est incurable. Il y a cela aussi dans la haine des mecs : elle est riche, Duras!

F. L. – Vous êtes attachée aux biens matériels?

M. D. – Aux maisons surtout. Et j’aime beaucoup les diamants et les autos. C’est beau, les diams. Je suis très snob : j’ai des trucs de Prisunic et j’ai des diams. Ça me plaît, ça fait chier le monde! Je trouve que ce n’est pas la peine. C’est pareil. Les diamants, je peux les porter, les robes de Saint Laurent, je ne pourrais pas. Jamais on ne regarde mes robes, je n’ai jamais eu de robes dans ma vie. Si, une seule, à 30 ans, une robe noire. Chez moi, on regarde avant tout la figure. Et mes jambes : j’ai de bonnes jambes. Mes éditeurs m’habillent : ce gilet beige et ce pull marine que je porte là, ce sont des cadeaux, le tissu de cette jupe aussi. On m’offre des cachemires. Car on sait que je suis pingre avec moi-même. J’achète des vestes haute couture pour Yann, mais moi, impossible de me faire acheter une écharpe. Pour moi, c’est toujours trop cher.

F. L. – Qu’est-ce qui vous attire dans Vitry?

M. D. – La joie, l’innocence profonde... La joie, c’est l’insularité des banlieues. Ils reconstruisent tout à partir du périmètre clos très restreint. Ça ne peut pas arriver à Paris... C’est une mosaïque, comme dit Renan de l’ensemble des petits États de Samarie qui attendaient le Messie. En fait, cela me vient probablement aussi d’Indochine.

F. L. – En Indochine, il y avait également un brassage de races assez compliqué?

M. D. – Il y avait des Français, très peu, il y avait des Vietnamiens, des Cochinchinois des pays du riz de la plaine des Oiseaux, qui sont vraiment des paysans, des Chinois qui tenaient tout le commerce, les usuriers étaient indiens, la petite banque populaire était indienne et il y avait les mendiants! Des mendiants qui régnaient, qui hantaient la ville, il y avait des lazarets, des cholériques et des pestiférés. Il y avait la peste et le choléra à l’état endémique, et la gale et les poux, et la chaleur... Et c’était le plus beau pays du monde! L’enfance d’Ernesto, c’est une enfance similaire. Ce n’est pas les enfants du 16^e qui auront ces chances-là. La pauvreté favorise le génie des enfants. On était dans des postes de brousse très loin des

capitales du Viêt-nam. C’était une enfance très protégée, très fermée. C’est toujours excellent à vivre, cela... Et puis, on avait sur la mère ceci d’étonnant : nous parlions le vietnamien. Elle ne le parlait pas. Elle était malheureuse quand on parlait le vietnamien, mon petit frère et moi.

F. L. – Vous avez conservé dans votre écriture l’empreinte de cette double culture?

M. D. – Il n’y a pas de littérature vietnamienne. Le vietnamien est une langue monosyllabique, simple, qui ne comporte pas de conjonctions de coordination. On ne dit pas «Je suis allée hier», on dit : «Je vais hier». Et on utilise aussi beaucoup ce type d’inversion. Au lieu de dire : «Cette femme, je l’ai beaucoup aimée.» On dit : «Je l’ai beaucoup aimée... cette femme.» C’est beaucoup cela, mon style : un report à la fin du mot majeur. Du mot qui compte.

F. L. – Cette exaltation du mot pur dégagé de sa gangue grammaticale, «pyramide de la complexité» à lui seul, cela rappelle l’écriture hébraïque.

M. D. – Eh bien dites donc! À ce point?... J’ai eu une Bible et puis je l’ai abandonnée, elle est dans ma maison de campagne. Je suis très habituée à ce texte. C’est devenu comme un langage quotidien. Ce sont les rois lévites que j’aime beaucoup... J’ai souvent lu Renan aussi, *La Vie de Jésus-Christ*. Un immense auteur. C’est merveilleux ce type d’attitude qu’il a, quand il nous apprend que Jésus était un enfant terrible! Très dur! Coléreux! Il ose dire cela, lui. Ce n’est pas un livre saint. [...]

F. L. – Vous avez de la fascination pour la judaïté?

M. D. – Oui, complètement.

F. L. – D’où cela vous vient?

M. D. – De la vie. Et de la lecture adorable de l’Ancien Testament. Incroyablement adorable. Je ne peux pas surmonter cela.

F. L. – Vous aimeriez être juive, dites-vous. Pourquoi?

M. D. – Pour me rapprocher, pour me confondre. C’est très mystérieux. C’est comme un désir très violent, osmotique, de mélanger mon sang avec le leur. D’être proche d’eux par là même où ils ont souffert : le sang, la chair. Je me suis fait passer pour juive, et puis je me suis fait engueuler. Je n’avais pas le droit. [...]

F. L. – Vous savez que vous laisserez derrière vous une œuvre importante et reconnue, l’une des toutes premières de ce siècle, est-ce que vous connaissez le sentiment d’immortalité?

M. D. – Je le pense pour deux personnes : pour mon fils et pour Yann. Comme si c'étaient mes deux enfants. Et pour l'argent. Leur laisser de l'argent. Ce qui me plaît beaucoup. Le reste ne m'intéresse pas. On laisse tous quelque chose derrière soi. Soi-même surtout. Mais ça ne peut pas se traduire...

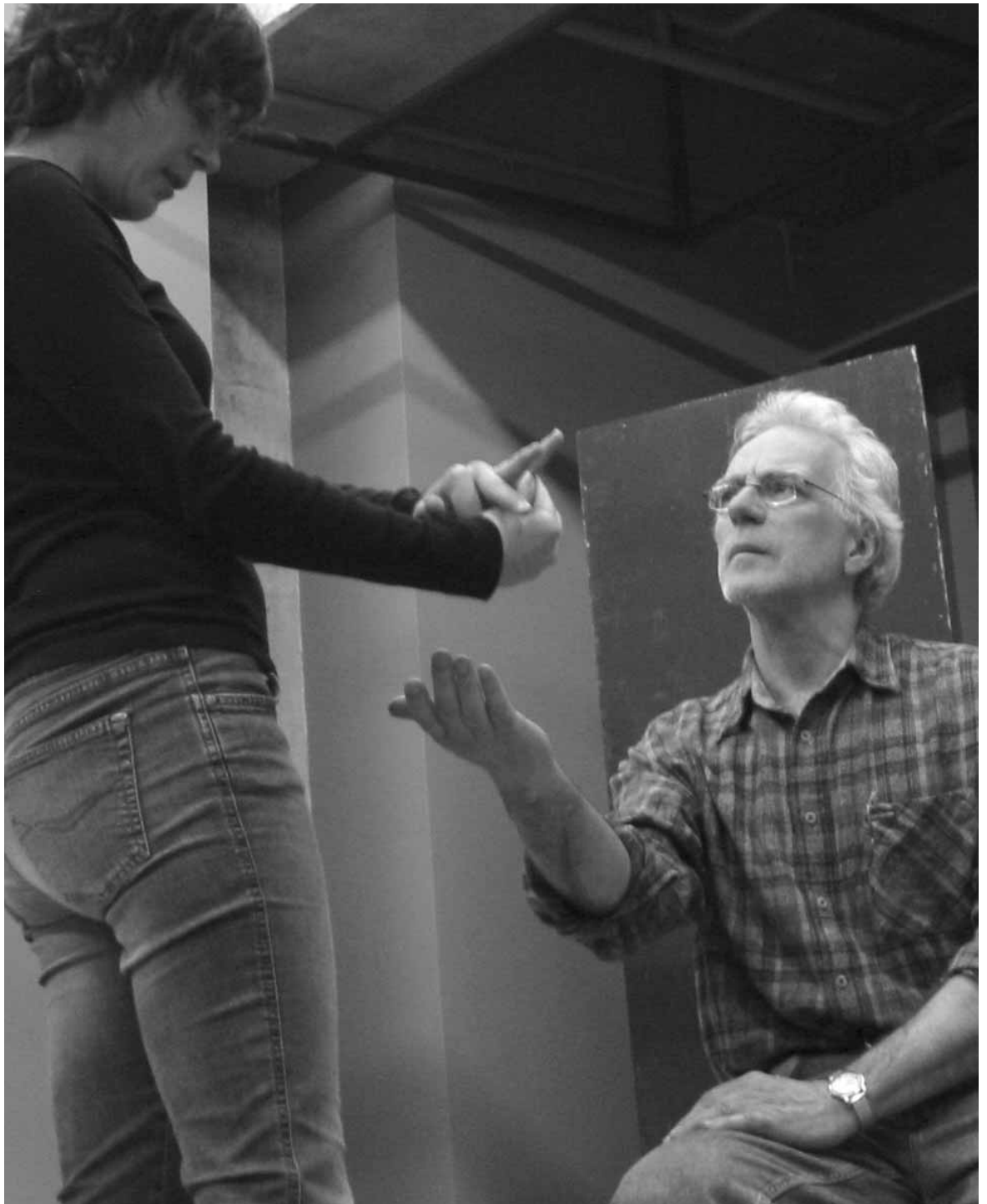
F. L. – Ce n'est pas important pour un écrivain de savoir que ses livres vont être achetés et lus longtemps après lui?

M. D. – On n'y pense pas à ça... [*Silence*]... Si, on y pense quand même, pour les enfants...

F. L. – Néanmoins, vous êtes narcissique. Et alors?, me direz-vous?

M. D. – Oui, et alors? Est-ce que c'est parce que suis mondiale que mes livres se vendent?... Je ne vais pas dire que je n'aime pas mes livres, je les adore! Pourquoi est-ce que je ferais la mijaurée?





ACCOMPAGNEMENTS

1. La psychanalyse et Marguerite Duras

L'art et la littérature ont exercé sur Freud une véritable fascination. Il disait que les artistes et les écrivains avaient découvert l'inconscient bien avant lui et citait Shakespeare et les auteurs de tragédies grecs comme ses maîtres. Certes, on peut avancer que Freud était un lettré dont la double formation, scientifique et humaniste, se gratifiait de la conjonction psychanalyse / esthétique. Son goût pour la littérature classique et pour les auteurs allemands a pu servir d'adjuvant de plaisir, d'une part à la définition de certains grands complexes comme l'Œdipe, d'autre part à l'approfondissement de sa théorie du rêve, pour lequel la littérature romantique allemande montrait une prédilection marquée. Tout au long de sa carrière, Freud a cherché des illustrations pour ses théories psychanalytiques dans les œuvres littéraires et encourageait ses disciples à en faire autant. Les analystes de notre époque ont une quantité considérable d'observations cliniques à leur disposition. Néanmoins ils continuent dans la voie frayée par le maître viennois pour chercher des illustrations et preuves de certaines théories psychanalytiques dans les œuvres de l'imaginaire pour appliquer des grilles analytiques aux textes littéraires. Quelques-uns ont évoqué l'œuvre de Duras au cours de leurs recherches. Le Québécois d'adoption François Péraldi en est un, et il l'a fait sur ce mode si personnel et intime (même impudique, diront certains) qui était le sien. Le psychanalyste Jacques Lacan est aussi de ceux-là. Dans un bref article publié en décembre 1965, dans le numéro 52 des *Cahiers Renaud-Barrault*, il rendait hommage à Duras et tout particulièrement à son roman *Le Ravissement de Lol V. Stein*. Dans son analyse, il se défend de donner dans la «goujaterie» qui consiste à «attribuer la technique avouée d'un auteur à quelque névrose» ou à la «sottise» de démonter l'œuvre comme «l'adoption explicite des mécanismes qui en font l'édifice inconscient». Tout comme Freud, qui écrivait en substance qu'on n'ira pas faire le psychologue là où c'est le territoire de l'artiste, Lacan concluait en disant que *Le Ravissement de Lol V. Stein* était une œuvre où, selon lui, «Duras s'avère savoir ce que j'enseigne... Que la pratique de la lettre converge avec l'usage de l'inconscient est tout ce dont je témoignerai en lui rendant hommage »

L'extension de la démarche analytique à un propos qui ne soit pas strictement thérapeutique a été souvent contestée. Autant on a pu accepter que la psychanalyse se limite à être une pratique de guérison des névroses, autant on a douté que le discours de l'analyste pût s'appliquer à un domaine différent, dans le seul but non de guérir, mais de comprendre, d'interpréter, de trouver des illustrations des théories analytiques ou la convergence avec celles-ci. Mais pourtant, si la psychanalyse est un essai d'explication de la

nature de l'homme, rien de ce qui la touche ne lui échappe, pas plus l'art ou la littérature que le reste.

L'ATTENTE DU PÈRE

Incidence d'une interprétation sur l'œuvre de Marguerite Duras
par François Péraldi

UNE CONVERSATION

«*Et vous, que faites-vous pour vivre?*» Marguerite Duras me parlait tout à coup. Elle avait tourné ses yeux vers moi. Elle me regardait.

«*Ses yeux sont gris comme l'orage, la pierre, la mer, l'intelligence immanente de la matière, de la vie. Gris, les yeux couleur du gris, comme une teinte extérieure posée sur la force fabuleuse de leur regard.*»

Je me souvenais :

«*Elle a les yeux d'un enfant... trop lumineux, trop grands... On voit que la splendeur de la mer est là, là aussi, là dans les yeux, dans les yeux de l'enfant.*»

«J'écoute parler des gens.»

Elle fronça les sourcils. «*Il y a encore des gens qui veulent parler et être écoutés?*» Elle paraissait en douter.

«Quelques-uns...» J'étais perdu dans ses yeux et je ne pouvais résister à la béance vertigineuse de leur regard. Un tel appel! Elle sourit. Je me sentis rassuré.

«*Je vais vous raconter quelque chose.*» Elle était devenue joyeuse et amicale : «*Il y a une vingtaine d'années, j'ai commencé une analyse avec F.P.*»

F.P. est un analyste français relativement connu dans son milieu. Ce n'est qu'en écrivant ce texte que je me suis aperçu que les initiales de son nom étaient également les miennes. Peut-être cet imperceptible chiffre avait-il suffi pour inciter Marguerite Duras à me dire ce souvenir.

«*Après quelques mois de travail psychanalytique, je lui ai raconté un bref souvenir de mon enfance. J'étais très jeune lorsque mon père est mort. Je n'ai manifesté aucune émotion. Comme si je n'avais rien remarqué. Aucun chagrin, pas de larmes, pas de questions.*»

«Mon père, - je ne l'ai pas connu. Il est mort j'avais quatre ans. Il a fait un livre de mathématiques sur les fonctions exponentielles, que j'ai perdu. Tout ce qui me reste de lui, c'est cette photographie et une carte postale écrite par lui à ses enfants avant de mourir.»

«Il est mort en voyage. Quelques années plus tard, une ou deux, peut-être, ou un peu plus, j'ai perdu mon chien. Un petit chien jaune. Des enfants l'ont tué. Mon chagrin fut immense. C'était la première fois que je souffrais tant. J'étais désespérée. Je m'en souviens très clairement. F.P. m'a dit : «Cette douleur est celle de la perte de votre père que vous avez déplacée sur la perte de votre chien.» Je lui ai répondu : «Non ce n'est pas cela.» Peu après, j'ai interrompu mon analyse. Qu'en pensez-vous?»

Ses yeux étaient dangereusement clairs, dangereusement proches.

Je répondis avec prudence : «Il y a certainement plus à en dire.»

Elle rit : «Je n'ai pas interrompu mes rencontres avec F.P. Je suis retournée le voir quelques fois, mais j'ai refusé de m'allonger sur le divan. Nous avons parlé de mes livres qu'il avait commencé à lire. Il m'a dit que je n'avais pas besoin d'être analysée, que je faisais mon analyse en écrivant. Je lui suis très reconnaissante. Il m'a toujours aidée dans les moments difficiles.»

Je sentais déferler sa sympathie en vagues fraîches. Je me sentais plus à l'aise. On m'avait dit qu'elle n'aimait guère les psychanalystes. À ce moment-là, il s'avérait que ce n'était pas vrai.

Cette rencontre m'a laissé songeur. À défaut d'en entendre davantage je pourrais toujours y repenser. Je me souvenais d'une remarque de Lacan écrite à propos de Marguerite Duras : *«Le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position... c'est de se rappeler qu'en sa matière, l'artiste le précède toujours et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie.»*

Je n'étais pas certain que F.P. ait eu tort. Il me semblait plutôt qu'il n'avait pas parlé au bon moment. Il y a un temps pour entendre, un temps pour comprendre et un temps pour dire, ce ne sont pas les mêmes. Par contre, il me semble également que certains artistes parcourent en leur matière ce chemin de l'exil que d'autres suivent, immobiles, sur le divan.

Sur le moment, je n'avais rien à répondre à Marguerite Duras. Cependant, je ne pouvais ignorer sa question car d'une certaine manière elle me concernait également.

Les jours ont passé. La question du père chez Marguerite Duras se développait toute seule, en filigrane. Elle ne me quittait pas.

En fait la question du père ne m'a jamais lâché.

Ce fut d'abord un souvenir de lecture. Parmi tous les romans de Marguerite Duras que j'avais lus, un seul avait un père comme personnage central. Un père dont le nom servait de titre : *L'après-midi de Monsieur Andesmas*. Publié en 1962. Les dates sont toujours importantes. Je décidai de le relire. Je pensais confusément que j'y trouverais peut-être une réponse à la question ou, à défaut, un sens. Quelle ne fut pas ma surprise :

«Il déboucha du chemin sur la gauche. Il arrivait de cette partie de la colline complètement recouverte par la forêt, dans le foisonnement des petits arbustes et des buissons qui en marquaient l'abord vers la plate-forme.

C'était un chien roux, de petite taille. Il venait sans doute des agglomérations qui se trouvaient sur l'autre pente, passé le sommet, à une dizaine de kilomètres de là.

La colline de ce côté-ci s'affaissait brusquement vers la plaine.

Alors qu'il avait débouché du chemin d'un pas alerte le chien longea le précipice, soudain flâneur. Il huma la lumière grise qui recouvrait la plaine. Dans cette plaine il y avait des cultures qui entouraient un village, ce village, et de nombreuses routes qui en partaient vers une mer méditerranéenne.

Il ne vit pas tout de suite l'homme qui était assis devant la maison – la seule maison qui était sur son parcours depuis les lointaines agglomérations de l'autre versant – et qui regardait lui aussi ce même espace vide illuminé que traversaient parfois des compagnies d'oiseaux. Il s'assit haletant de fatigue et de chaleur.

Ce fut à la faveur de ce répit qu'il devina que sa solitude n'était pas totale, qu'elle se défaisait derrière lui à cause de la présence d'un homme. Les très légers et très lents grincements du fauteuil d'osier sur lequel Monsieur Andesmas était assis suivaient le rythme de sa respiration difficile, et ce rythme à l'ordonnance sans analogue ne trompa pas le chien.»

J'étais ravi, comme lorsqu'on croit faire une découverte. C'était le souvenir que m'avait raconté Marguerite Duras, mais à l'envers, comme un film qui remonte son propre temps. Son père a disparu, puis son chien, et elle a connu une douleur immense. Ici, apparaît un petit chien roux qui mène le lecteur vers un homme : Monsieur Andesmas. Monsieur Andesmas n'est pas mort, il est plutôt comme en suspens. Peut-être somnole-t-il. Il ne bouge pas à l'approche du chien, ne lui marque aucun signe d'inimitié ni d'amitié. Aucun signe.

Monsieur Andesmas est un père. Un père qui n'existe qu'en fonction de son amour pour sa fille Valérie. Au cours de l'après-midi, pendant qu'il attend Valérie, Monsieur Andesmas fera l'expérience de la souffrance la plus atroce qu'il ait jamais connue : il connaîtra la terreur de la mort.

Du «petit chien roux» il est dit ce qu'on pourrait dire du signifiant. Il ne signifie rien en particulier, ne réapparaîtra pas dans le récit. Il semble n'avoir d'autre fonction que de (nous) mener à Monsieur Andesmas, à cet autre signifiant : le signifiant du Père, le Nom du Père. Lorsque Monsieur Andesmas demandera plus tard si le chien roux appartient à l'un des enfants, on lui répondra :

«Ce chien n'est à personne. Il suit les enfants. Il n'est pas méchant. Il n'est à personne dans le village, c'est un chien à tout-venant.»

Comme signe, le chien appartient à tout le monde. Comme signifiant, il traverse l'espace de Marguerite Duras, y ouvre cette béance de la question du père d'où émergera cette extraordinaire «imago» de la Femme qu'est Anne-Marie Stretter. Toute l'écriture à venir de Marguerite Duras aura été, après cette traversée, profondément bouleversée, fracturée, arrachée au monde sans histoire de la littérature. Au point qu'on peut sans doute dire après F.P. que l'écriture de Marguerite Duras est alors devenue la scène de sa psychanalyse. [...]

HORS L'ANALYSE

Le processus que je viens d'esquisser dans la trace de Marguerite Duras est – me semble-t-il – celui d'une analyse qui se sera déroulée presque tout entière hors-divan, dans cet espace de pensée et d'écriture qui se nomme Marguerite Duras et auquel elle a prêté son corps.

Je persiste à penser que l'interprétation de F.P., qui l'aura expulsée du divan analytique, n'y est pas étrangère. Sans doute F.P. avait-il pressenti qu'il ne pouvait pas entendre ce que Marguerite Duras aurait à (lui) dire. Peu d'analystes, me semble-t-il, en seront capables aussi longtemps qu'ils resteront agrippés aux mondes méditerranéens de la Grèce et de la Bible.

Peut-être convient-il aussi de prendre en compte cette relation sexuelle extrêmement intense dont parle Marguerite Duras à Xavier Gauthier dans *Les Parleuses* un peu avant *L'après-midi de Monsieur Andesmas*. Un moment non de plaisir, mais de jouissance. «Mais, «ne manqueront pas de m'objecter les adorateurs de la lettre», de quel droit lisez-vous tout cela dans l'œuvre de Marguerite Duras. N'êtes-vous pas en train de faire ce que nul analyste ne devrait s'autoriser à faire : commenter un dire?»

Je répondrais à côté en aggravant mon cas.

Lorsque j'étais âgé de dix-huit mois, mon père partit pour la guerre. J'ai terriblement souffert de sa disparition soudaine parce que pendant les mois qui précédèrent sa mobilisation, il m'avait soigné d'une grave maladie et avait été particulièrement maternel avec moi.

Lors de son départ, mon chagrin fut tel que ma mère me donna une photographie de mon père – geste qui, aujourd'hui, me paraît bien singulier. Aussi surprenant que cela puisse paraître, je conservai soigneusement cette photographie près de mon lit.

Quand mon père revint du front, après l'armistice, un an plus tard, et qu'on me dit que c'était cet homme hirsute, maigre et sale qui venait de surgir sur le pas de la porte, je refusai catégoriquement de le croire. Je me précipitai dans ma chambre, j'y pris la photographie que j'avais pieusement conservée pendant tout ce temps et la montrant à ma mère avec une force extraordinaire : c'est lui mon père! Rien ne put jamais me convaincre que cet homme qui revint vivre auprès de ma mère et l'homme de la photographie étaient le même que celui qui m'avait quitté si douloureusement. Trente ans plus tard, je devais retrouver – au cours de mon analyse – la souffrance de son départ, mais je n'ai jamais pu retrouver celui-là même qui l'avait causée et auprès duquel, pourtant, j'ai passé une partie de ma vie.

Qu'est-ce que cela signifie?

Que ce que j'ai voulu répondre à la question que m'a posée Marguerite Duras en parcourant l'espace de mon écriture n'a rien à voir avec l'étude objective et objectivante d'un texte et de son auteur. Je voulais seulement suggérer que le mouvement de la main qui écrit n'est pas seulement guidé par un quelconque moi conscient pourvu de talent, de sagesse et de savoir, mais par les mots eux-mêmes, certes, et surtout par cette mort dont ils s'originent qui sans cesse les reprend, les disperse, les efface – « les blancs de la chaîne » - afin que perdure la jouissance de leur engendrement. Ces mots nous possèdent, et il se trouve parfois que pendant le temps plus ou moins bref d'une rencontre ils nous enveloppent dans l'espace et le temps d'une seule et même sémiose : condition de toute analyse possible et qu'en psychanalyse on nomme le transfert.

Texte paru dans *Études freudiennes* no 23, avril 1984.



ACCOMPAGNEMENTS

2. Marguerite Duras et la lutte des femmes

par Xavière Gauthier

Marguerite Duras est-elle féministe? Certaines de ses affirmations, brutales, tranchées, ne seraient pas désavouées par quelque porte-drapeau du féminisme pur et dur. Ainsi : «*Il y a un para chez tout homme. Je crois que tout homme est beaucoup plus près d'un général, d'un militaire que de la moindre femme. C'est la classe phallique, c'est un phénomène de classe. Faut bien le dire*» (*Les Parleuses*). Voici le monde divisé en deux camps étanches, opposés même, car s'il y a classe, il y a lutte des classes. Pour les femmes, l'homme est l'ennemi, l'opresseur, le dominant. Mais sa prétendue supériorité est balayée d'un revers de phrase : «*L'homme n'est pas fort, il est turbulent*» (*Les Parleuses*). Quant aux femmes entre elles, pas de heurt, pas de jalousie : «*Nous ne sommes pas dans la concurrence puisque nous sommes dans l'opposition*» (*Les Parleuses*). Les hommes tiennent le marché, les femmes ont donc les mêmes intérêts, elles ne peuvent qu'être solidaires.

Et partout, lorsque Marguerite Duras décrit une femme, sinon libérée, du moins en bonne voie de libération, elle est au plus loin de l'image prônée par les slogans du M.L.F., elle en est son envers, son opposé le plus extrême : «*C'est en étant le plus largement ouverte à tout, à Calcutta, à la misère, à la faim, à l'amour, à la prostitution, au désir, qu'elle est le plus elle-même [...] la prostitution en passe par elle, comme la faim, comme les larmes, comme le désir; c'est une forme creuse et qui reçoit, les choses se logent en elle, c'est ce que j'appelle la libération d'Anne-Marie Stretter*» (*Les Lieux de Marguerite Duras*). Dire cela au moment où les femmes clament et proclament qu'elles ne veulent plus être des objets sexuels, qu'elles ne veulent plus être traitées comme des putains, qu'elles sont des êtres responsables, qu'elles ne veulent plus attendre, mais prendre, sinon attaquer!... Souhaiter, en cette période de l'histoire, la femme comme réceptacle vide, matière ductile, offerte à tout et à tous!...

Alors? Alors ce n'est sans doute pas si simple. Et les rapports entre ce que dit, écrit et filme Marguerite Duras et les luttes de femmes sont même d'une complexité et d'une richesse étonnantes.

Tout d'abord, alors qu'un certain féminisme, dans sa revendication d'égalitarisme, s'efforce de nier la femme en tant que telle, s'efforce de gommer sa spécificité et marche résolument vers un unisexe dans lequel le féminin disparaît, Marguerite Duras affirme des différences et même des oppositions de sexe très marquées.

Ainsi des approches très dissemblables, incompatibles, de la parole : l'homme est un «*imbécile théorique*» (*La Création étouffée*), la femme a un discours beaucoup plus organique, sans références. Elle n'a pas besoin de combler quelque chose par des interprétations, des explications, des justifications, elle sait se taire et son silence est essentiel, corporel. «*L'homme est malade de parler, les femmes non*» et cette tare masculine est liée à l'exercice historique de l'oppression. Il faudrait que l'homme apprenne à se taire, à écouter et accède enfin «*au silence commun à tous les opprimés*» (*La Création étouffée*). Mais il en est encore loin : «*Ce regard d'un homme qui n'a pas encore retrouvé cette fonction, submergeante, d'enfouissement du discours en un lieu où il s'anule, se tait, se supprime – qu'a le regard d'une femme.*» Ainsi, au moment où l'on salue l'émergence tous azimuts de la parole féminine (et cette émergence est nécessaire, mais il faudrait qu'elle se fasse «*autrement*»), au moment où les femmes se mêlent au blabla général en essayant de crier plus fort, Marguerite Duras demande que le silence s'entende et y parvient extraordinairement dans ses œuvres.

Autre fait distinctif des sexes : quand un homme est fou, il entre dans la catégorie des fous, alors que toute femme a quelque chose à voir avec la folie, elle en est proche «*parce qu'elle est beaucoup plus proche de toutes les transgressions*» (*Les Parleuses*). Personne ne s'étonne de cet état névrotique de la femme, si fréquent car lié à son histoire, «*venu du fond des âges, d'une oppression immémoriale*» (*Nathalie Granger*).

Venu du Moyen Âge, Marguerite Duras est très attachée à ce que raconte Michelet dans *La Sorcière* : lorsque les hommes étaient à la guerre du Seigneur, absents pendant des mois et des mois, les femmes dans les campagnes étaient dans une solitude totale. C'est alors qu'«*elles ont commencé à parler aux arbres, aux plantes, aux animaux sauvages, c'est-à-dire à inventer l'intelligence avec la nature, à la réinventer. On en est encore là, nous les femmes*» (*Les Lieux de Marguerite Duras*). On aborde là une autre spécificité féminine : le rapport fusionnel à la nature : l'homme a peur de la nature, tente de la maîtriser, de la surveiller et va ainsi jusqu'à la détruire. La femme, au contraire, fait corps avec elle, s'y loge, s'y faufile, se confond avec elle, épouse son mouvement, son rythme. «*Quand Isabelle Granger marche dans le parc, elle entraîne le parc avec elle, la collusion entre le parc et la femme est cohérente, évidente. Un homme n'aurait pas « habité » ce parc de façon aussi convaincante, son corps ne se serait pas inséré dans la nature du parc aussi simplement*» (*Les Lieux de Marguerite Duras*).

On commence à déborder ici l'analyse de la spécificité féminine en des termes purement historiques (où se cantonne souvent le féminisme : les particularités des femmes, étant dues à leur oppression et étant vécues uniquement comme négatives, n'auraient qu'à disparaître dans la lutte pour l'égalité) pour aller peut-être vers la recherche de territoires féminins plus essentiels, moins contingents, incontournables. C'est aussi qu'ils ne sont pas vécus comme imposés dans le malheur. La fusion avec la nature est liée à une imagination créatrice que possèdent les femmes. Ainsi lorsque je demande à Marguerite Duras, à propos des voix off de *La Femme du Gange*, ce qui se passerait si c'étaient des garçons qui parlaient et non des filles, elle répond sans hésiter : «*Ce ne serait pas pareil. Ils ne verraient jamais ce qu'elles voient, les odeurs d'algue et de pluie, ils ne les sentiraient pas. Ces pluies sur la mer qu'elles inventent : «Il pleut sur la mer», il ne pleut pas, ils ne verraient pas. Les garçons, non, ils ne seraient pas dans ce bain-là, confondus avec la mer, confondus... Ils joueraient un rôle, voyez. Ils ne seraient pas dans cette passivité*» (*Les Parleuses*).

Passivité? Comme doivent frémir d'horreur à ce seul mot toutes les sensibilités féministes! La grande revendication des femmes actuelles n'est-elle pas l'activité? Passivité allant habituellement de pair avec résignation et faiblesse. Or, voici que Marguerite Duras choisit la passivité comme quelque chose de positif, d'efficace même : «*C'est une force considérable. Vous imaginez ce que serait le monde, si on opposait la passivité à toute la bêtise, à tous les gouvernants, à... à tous les hommes aussi*» (*Les Parleuses*). En effet, cette possibilité appartient très particulièrement aux femmes : «*L'inertie, le refus, le refus passif, le refus de répondre est une force colossale. Ce serait une force d'ordre féminin qui ne s'explique pas*» (*Les Parleuses*). Marguerite Duras lance même une sorte d'appel aux femmes pour qu'elles bâtissent, si l'on peut dire («*Détruire, dit-elle*») un programme politique entièrement négatif : «*Il faut qu'elles organisent cette écoute, qu'elles se fassent entendre. Cette grande passivité qui, à mon avis, s'annonce fondamentale, il n'y a qu'elles, vraiment qu'elles, qui puissent l'imposer*» (*Les Parleuses*). Imposer la passivité, cela pourrait apparaître comme une contradiction dans les termes, si on ne comprenait que cette passivité est tout sauf une acceptation, une soumission. Elle n'a rien de doux, de non-violent. Il s'agit de ne pas jouer le rôle, de ne pas donner la réplique, de ne pas entrer dans le jeu. Au moment où des femmes se battent pour monter sur la scène politique, pour entrer dans l'arène électorale par exemple, on balaie ici toutes les compromissions. Et pour que le refus soit total, il ne faut pas que les mêmes armes soient utilisées. Il s'agit de refuser avec toute la violence d'un enfant qui oppose la force de l'inertie à ce qu'on tente de lui imposer. Il s'agit d'un refus, d'une révolte de la femme, face à toute la société.

Ainsi la femme d'*Hiroshima mon amour*, tondue, enfermée, meurtrie à mort, douloureuse sans doute, mais aussi rebelle, inexorablement rebelle, dressée dans une colère que rien ne pourra éteindre, pas même le temps, pas même l'amour, une colère «*intégrale comme un diamant*».

Ainsi, les femmes créées par Marguerite Duras apparaissent à plusieurs reprises dans son œuvre comme si elles ne pouvaient la quitter, les femmes aimées de Marguerite Duras : Lol V. Stein et Anne-Marie Stretter. Passives, on peut le dire («*Elle est à qui la veut, se donne à qui la prend*»), ballottées à tous les désirs, exposées à tous les vents, mortellement atteintes («*L.V.S. et A.M.S. se rejoignent là, dans cette expropriation d'elles-mêmes. Tout est pareil. Toutes mes femmes. Elles sont envahies par le dehors, traversées, trouées de partout par le désir*» (*Les Parleuses*)). Mais passives comme la planche ballottée par la mer, secouées par des vagues d'une violence incontrôlable, emportées par un courant démesuré qui s'enfle et déferle comme un cataclysme, comme une révolution. Et, parce qu'elles ne luttent pas contre le naufrage, parce qu'elles ne s'accrochent à aucune bouée, à aucun repère social, elles apparaissent elles-mêmes avec toute la force sauvage du raz-de-marée qui les emporte. Nous les recevons de plein fouet.

On imagine le ridicule de celui qui essaierait de faire croire que c'est lui qui pilote son radeau soulevé par des lames de fond, qui est maître à bord. C'est pourtant ce que font la plupart des humains. bercés de cette illusion – de sujet libre et responsable – propre à la philosophie occidentale de ces derniers siècles. Et, plus particulièrement, les hommes, au sens sexué du terme : il leur est plus difficile qu'aux femmes de renoncer à la maîtrise, au contrôle, sans perdre la face, car, plus insérés dans le social, ils en sont aussi plus tributaires. Ils croient qu'ils ont des comptes à rendre à la société. Et même si le vice-consul de France à Lahore est un homme totalement désespéré, même s'il y a une équivalence entre sa colère et la douleur d'Anne-Marie Stretter, il est encore davantage tourné vers l'extérieur que la femme. «*Ça coule en elle. C'est comme un fleuve qui l'a traversée, comme traversée par ce fleuve de douleur et lui est, au contraire, comme un engin de mort, il est plein de feu, d'explosifs, il faut que ça sorte, que ça éclate, que ça s'exprime à l'extérieur, que ce soit public, bruyant, tandis que l'insertion d'Anne-Marie Stretter dans l'Inde est charnelle. Elle est interne*» (*Les Parleuses*).

Vie interne des femmes. Vie à l'intérieur aussi. Vie dans les maisons, que les femmes habitent complètement, avec lesquelles elles font corps. Douées de porosité, elles se laissent envahir par le silence de la maison, par son souffle, par son murmure, sans en rien déranger, en harmonie, en sympathie. «*Elles sont incrustées dans la pièce, comme insérées dans les murs, dans les*

choses de la pièce» (Les Lieux de Marguerite Duras). Choses parmi les choses? Les femmes ne luttent-elles pas, actuellement, pour sortir du décor, pour ne plus faire tapisserie et un des leit-motiv du mouvement de libération des femmes, un de ses slogans, n'est-il pas : non à l'enfermement, sortons des cuisines, des maisons? Bien sûr, Marguerite Duras sait que la maison peut être piège refermé, elle sait qu'on peut avoir envie d'en sortir, de la casser, elle sait qu'Isabelle Granger est prisonnière de sa demeure. Quand elle contourne sa maison, c'est comme si elle «contournait son propre corps, comme si la maison elle-même avait forme de femme» (Les Lieux de Marguerite Duras). Mais faut-il, pour cela, jeter la femme dehors, la livrer à l'extérieur, faut-il qu'elle renonce au plaisir du dedans? Ce serait d'autant plus dommage que la maison est son lieu, qu'elle l'a faite et qu'elle est à elle. «La maison lui appartient de la même façon qu'au prolétaire les instruments de travail» (Les Parleuses).

Et ce n'est pas seulement parce qu'elle y travaille (travail occulté : «*Cette activité-là, elle est complètement ignorée des hommes, complètement. Cela va de soi, pour eux. C'est même pas un travail. C'est un rongement, c'est comme un travail intestinal, glandulaire» (Les Parleuses); travail non payé, «les corvées ménagères»; travail isolé; s'il était collectif, «le travail des femmes aurait des conséquences politiques»*), ce n'est donc pas seulement parce qu'elle y travaille que la femme entretient des rapports privilégiés avec la maison, cela tient aussi à la forme même de son corps et à sa faculté d'être enceinte : «*le fait que la femme soit en elle-même une demeure, la demeure de l'enfant, qu'elle ait ce sens-là de la protection, par son corps, de cet entourage de l'enfant par son propre corps, ce fait-là ne doit pas être étranger à la façon qu'elle a d'être insérée elle-même dans l'habitat, dans sa demeure» (Les Lieux de Marguerite Duras).*

Que la femme puisse être habitée par un enfant, que la femme puisse être traversée par un enfant (plus et autrement que par un amant sans doute) ne doit pas être étranger, non plus, à sa possibilité d'être cette «*forme creuse*», d'avoir cette porosité, cette «*vacation animale*», qui, toujours, au long de l'œuvre de Marguerite Duras, la figurent le mieux. Les femmes durassiennes seraient-elles des mères? Cela peut sembler choquant (et ça l'est certainement sous cette forme simplifiée et schématique), car elles apparaissent surtout comme des amantes. Mais, mères, amantes, est-ce si éloigné? La frontière est floue. Ainsi, Marguerite Duras assure que c'est dans son image de femme adultère, douée d'un pouvoir de mort, et non de mère de deux petites filles, qu'Anne-Marie Stretter est pour elle le «*modèle parental, le modèle maternel, ou plutôt le modèle féminin» (Les Lieux de Marguerite Duras). En même temps, elle raconte que, pendant le tournage d'India Song, il y avait deux prises de vue du sein de Delphine Seyrig (figure d'Anne-Marie Stretter) :*

l'une montrait un sein parfait, abstrait; de l'autre, Marguerite Duras dit : «*Il y a une toute petite fatigue au bout du sein, une sorte de meurtrissure et on voit la sueur. Elle a dû nourrir son fils» (Marguerite Duras). Contrairement à n'importe quel cinéaste homme, Marguerite Duras a choisi la deuxième prise de vue : le sein maternel. Tout se croise et s'interfère aussi dans Détruire, dit-elle. L'accident qui permet qu'un autre espace s'ouvre pour Elizabeth Alione, c'est un enfant mort à la naissance. Mais c'est aussi, dans le même temps, un amour interdit qui peut mener à la mort.*

Entre la mère et l'amante durassienne, des liens de ressemblance très forts : la douleur, la passion, l'a-socialité.

C'est bien aussi, douloureuse, passionnée, a-sociale, qu'apparaît la propre mère de Marguerite Duras dans *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Éden Cinéma*. Femme seule, trompée, malade, mais aussi femme forte, violente, qui, à elle seule, croit pouvoir arrêter l'océan. Luttant comme une tigresse, parce qu'il s'agit de sauver ses enfants, elle rejoint la figure de la «*femme populaire rebelle*» (Michelle Perrot) qui déploie une énergie terrible, faisant fi de la bienséance et des lois.

A-sociale aussi la maternité de la mendicante du *Vice-Consul*. L'histoire de la mendicante, cruelle, bouleversante dans sa netteté hors sentiments, dont la lecture nous étreint, pourrait apparaître comme une sorte de condition limite de la féminité, dans son extrême, sa nudité : la situation la plus terrible que puisse vivre la femme dans la maternité. La jeune fille enceinte est d'abord implacablement chassée par sa mère. C'est la mauvaise mère, rejetante, qui n'est plus nourricière, refuse sa fille, n'apporte plus la vie mais menace de mort. Et la perte d'elle est la plus insupportable, le désir d'elle, de retourner à elle. Puis c'est la marche épuisante pendant des milliers de kilomètres, sans but puisque l'origine est perdue; la prostitution pour survivre; la faim surtout, tandis que l'enfant dans son ventre est parasite qui lui dévore l'intérieur, lui vole la vie : «*nuît et jour l'enfant continue à la manger, elle écoute et entend le grignotement incessant dans le ventre qu'il décharne, il lui a mangé les cuisses, les bras, les joues, la racine des cheveux, tout, il prend petit à petit la place qu'elle occupait, cependant que sa faim à elle il ne l'a pas mangée» (Le Vice-Consul). C'est, ensuite, une fois l'enfant né, une petite fille, malade, lourde à traîner, qui va mourir de faim, la nécessité de l'abandonner à une femme riche.*

Il y a une sorte d'égrènement du malheur féminin, comme transmis de mère en fille. La chaîne se fait entre trois femmes : la mère (ou la «mpère» comme le dit Françoise Collin), support de la loi sociale, de la loi du père; la fille-mère souffrante, victime; et la femme riche qui recueille la petite fille sur l'insistance de sa propre fille. Où sont les hommes là-dedans? Totalement

absents.

Il n'est jamais fait allusion au père de l'enfant. À aucun moment, la jeune fille enceinte, qui clame son désespoir du rejet de sa mère et sa rancœur envers elle, ne murmure un reproche, un regret à l'égard du géniteur. Ni nommé, ni esquissé, il n'existe pas. À peine les hommes apparaissent-ils rapidement sous forme de ceux qui lui donnent un peu d'argent en échange de l'usage de son corps. Encore la rejettent-ils quand la marchandise est gâtée et la grossesse trop avancée. «*Les pêcheurs étaient dégoûtés ces derniers jours parce qu'elle est devenue presque tout à fait chauve et que son ventre est devenu trop gros pour sa maigreur.*» Et on peut se dire, en effet, qu'est-ce que l'homme a à faire dans la maternité? Ici la réprobation sociale tombe sur celle qui a conçu un enfant hors du mariage. Mais ce qu'on peut entendre ici, dans cette histoire, c'est que toute grossesse est hors social, toute mise au monde est étrangère à la loi des hommes, en excès par rapport à leur société. L'exil, le nomadisme de la femme ne cessent que lorsqu'elle devient stérile. Tant qu'elle porte des petits dans son ventre (et les abandonne les uns après les autres, dans un oubli, un abandon d'elle-même), elle doit marcher, s'enfuir, sans répit, sans repos. Cela ne cesse qu'avec la stérilité, alors l'oubli d'elle-même est total et une sorte de grand calme vient : on dit qu'elle est folle.

De même que la mendicante abandonne ses enfants, la femme de *L'Amour*, perpétuellement enceinte, les fait derrière la digue, «*du côté du cri*», puis les laisse à la société qui les emporte, «*la ville en est pleine, la terre*» (*L'Amour*). Il n'est pas facile de penser l'abandon de son enfant par une mère. Est-ce parce que, tôt ou tard, de gré ou de force, la société les lui prend? Est-ce pour marquer et non plus masquer la mainmise de la société sur les enfants des femmes? Ou, plutôt, selon la pensée de Marguerite Duras, parce que, de toute façon, la femme abandonne l'enfant en le sortant d'elle, en le mettant au monde? «*L'accouchement, je le vois comme une culpabilité. Comme si on lâchait l'enfant, qu'on l'abandonne. Ce que j'ai vu de plus proche de l'assassinat, ce sont des accouchements. L'enfant est comme un bienheureux. Le premier signe de vie, c'est le hurlement de douleur. C'est des cris d'égorgé, des cris de quelqu'un qu'on tue, qu'on assassine. Les cris de quelqu'un qui ne veut pas*» (*Les Lieux de Marguerite Duras*).

Cela permet peut-être de mieux comprendre cette autre figure maternelle, la mère de *Des journées entières dans les arbres*. Femme sacrifiée à son «enfant», adulte, cynique, fils préféré parce que «*mauvaise nature*», rebelle, au band de la société, sans véritable travail, sans véritable famille; en somme parce qu'il n'est pas «un homme», avec tout ce que cela comporte de responsabilité sociale, de sérieux viril; parce qu'il est et sera toujours inachevé, vacant. Et la mère s'arrange pour qu'il vole son argent, ses bijoux, pour les perdre au jeu et la mère est rassurée de savoir qu'il est

dans une dépendance matérielle d'elle comme s'il était toujours petit à nourrir. C'est l'amour maternel dans son extrême, dans son injustice passionnelle, dans toute son horreur, il faut bien le dire; c'est l'amour maternel dans ce que les femmes disent, surtout, ne plus vouloir : l'aliénation.

Et si la mère est heureuse de se dépouiller sans attendre aucune reconnaissance en échange, si la mère fait ce don total d'elle-même, c'est qu'elle est d'abord coupable d'avoir jeté son enfant dans la vie, hors d'elle. La faute est trop grande, trop essentielle pour être jamais pardonnée et toute une vie de générosité, de dévouement, de sacrifice n'y suffira pas, ne rachètera pas. (Sans doute, la demande actuellement d'accouchement «sans violence» n'est-elle qu'une pauvre tentative d'appivoiser cet inéluctable de la déchirure : la séparation mère-enfant, la coupure



première, impossible à refermer.)

Ce qui est certain, c'est que la maternité dans l'œuvre durassienne n'est ni rose, ni douce, ni rassurante. «*Toutes deux (la mère et la fille) sont isolées dans une violence de même nature, sauvage : celle de l'amour, celle du refus*» (Nathalie Granger); c'est que «*toute maternité est dramatique*» (Les Parleuses); c'est que l'amour maternel, le bonheur maternel ont pour corollaires la souffrance, le désespoir, et ceci quel que soit le contexte économique et social, quelle que soit la légitimation. «*Isabelle Granger a le tablier contre le visage, elle a dans les yeux l'amour de l'enfant, terrifiant, donc la douleur non moins terrifiante de l'avoir «faite»*» (Nathalie Granger)».

Alors? Marguerite Duras est-elle à contre-courant de la lutte des femmes? On pourrait dire qu'elle est féministe, totalement, comme elle est communiste, totalement. À condition que ce soit en dehors et souvent contre le MLF comme le PCF. Si tant est qu'un certain courant dogmatique, rigide, moralisateur, du mouvement des femmes tend à assumer la même fonction que le Parti communiste : «*En chaque homme, assassiner l'autre homme, le mutiler de sa donnée fondamentale : sa propre contradiction*» (Le



ACCOMPAGNEMENTS

3. Matériaux de création de *L'Éden Cinéma*

«*On ne guérit jamais d'une enfance blessée.*»

Miguel Torga

Camion). Une certaine doctrine féministe est déjà là pour baliser de poteaux indicateurs le chemin de la libération des femmes. Ici, amour : attention, aliénation. Amour de l'homme, amour de l'enfant, quelque amour que ce soit : aliénation, interdit de le vivre. Et si, par exemple, la vieille morale patriarcale a ordonné aux femmes de vivre l'amour, en leur assurant que c'était le bonheur garanti, sont-elles plus avancées lorsque la nouvelle morale féministe le leur interdit, en leur assurant que c'est le malheur garanti. Sans doute est-ce les deux à la fois. Et toute simplification est dangereuse, abusive et, même, dit Marguerite Duras, «*fasciste*». «*Tout homme révolutionnaire est à lui-même son propre gauchiste. Le lieu sauvage et toujours à explorer de sa propre contradiction, le vrai communiste l'aura toujours en lui. C'est le lieu de son désordre, de son refus, son lieu double qui toujours réapparaîtra plus loin, encore plus sauvage, si jamais il est assiégé par l'endoctrinement et délogé de l'intériorité qui est son lieu*» (*Les Parleuses*). Et si on remplaçait les mots «révolutionnaire» et «communiste» par «féministe»?

Texte paru dans *Le Magazine littéraire*.

ENTRE MÈRE ET FILLE : UN RAVAGE

par Marie-Magdeleine Lessana

«L'ÉCRITURE EST LA SEULE CHOSE QUI SOIT PLUS FORTE QUE MA MÈRE»

Duras a confié à Bernard Pivot que, pour elle, l'écriture est la seule chose qui ait été plus forte que sa mère elle-même (*Apostrophes*, Antenne 2, le 28 septembre 1984), une mère qui est capable de donner en cadeau à sa fillette un enfant indigène mourante.

Cette mère de Duras était indépassable par sa folie maternelle. L'institutrice, veuve, avait tenté de toutes ses forces de protéger son bien et ses enfants en édifiant un barrage contre l'inexorable montée des eaux de la mer qui dévastaient tout. Malgré la trahison des employés de l'administration, elle ne renonçait pas. On lui avait vendu une terre incultivable (mourante) qu'elle avait payée avec ses économies; elle s'acharnait en pure perte pour ne pas avoir tout perdu. Elle croyait et faisait croire à ses enfants qu'en luttant elle pourrait redonner vie à cette terre, et se venger de l'injustice. Elle voulait garantir à ses enfants une sécurité totale, au-dessus de toutes les contingences, des risques de guerre, de sécheresse, d'inondation. Ils devaient être sûrs que toujours ils auraient un toit, de quoi manger, et une mère. Cette mère, héroïque, comme le sont souvent les mères, en rajoute parce qu'elle tient à donner à ses enfants un sol indestructible, ça la dépasse, ça les dépasse. Duras dit que, pour tous ou pour chacun :

La mère représente la folie. Elle reste la personne la plus étrange, la plus folle qu'on ait jamais rencontrée. (La Vie matérielle)

L'écriture, qui s'est imposée à Marguerite, est la seule chose qui ait été plus forte que cette mère débordée par la montée des eaux, sans cesse en lutte contre le scandale de l'administration de la colonie. Cette force aveugle de survie contre le danger imminent et permanent devait avoir un puissant attrait sur sa fille. L'écriture, pour Marguerite, fit barrage contre cet emportement maternel dans l'inférieure protection toujours menacée. L'écriture, en créant un espace insaisissable directement, transforme l'événement vécu, et le «détruit». Duras disait :

[...] Le livre fait ce miracle, c'est que très vite ce qui a été écrit a été vécu. Ce qui est écrit a remplacé ce qui a été vécu. (Dits à la télévision)

Tout événement dans la réalité maternelle devait être débousolant. L'écriture doit enraciner exactement ce que la mère ne savait enraciner avec son affolement protecteur, et ainsi barrer l'envahissement par la folie maternelle.

Entre mère et fille : un ravage, éditions Fayard, collection *Pluriel Psychanalyse*, 2002, p. 290-292.

«L'amour (...) chez M. Duras est une passion au sens étymologique du terme, un amour illimité en deçà de la séparation des sexes,

c'est la recherche d'un retour à la fusion, à l'indétermination où le déni de la sexualité génitale alimente une idéalisation qui esthétique le corps de l'autre au détriment de sa personne réelle souvent réduite à l'anonymat. L'amour durassien est moins la recherche d'un objet singulier que celle d'un double narcissique; ainsi dans *India Song*, le vice-consul s'adressant à Anne-Marie Stretter : «Il est tout à fait inutile qu'on aille plus loin vous et Moi. Nous n'avons rien à nous dire. Nous sommes les mêmes» et enfin, car nous pourrions multiplier les exemples, dans *Agatha* où la réalisation incestueuse portant à son comble la visée narcissique de ne faire qu'un dans la mort, se réduit à un désir de voir «*le temps de voir. Le temps de vous voir mort. De me voir vivante près de vous mort*». De cette impossibilité à se défaire de soi et de vivre séparée, M. Duras fait une œuvre placée sous le signe de la nostalgie car si le nostalgique refuse le deuil en maintenant l'objet en vie c'est pour en renouveler constamment le meurtre. L'écriture durassienne nous invite à partager le temps d'un récit cette périlleuse remontée vers «*la zone indifférenciée de moi-même*», où je reconnais sans jamais avoir vu, où je vois sans comprendre... cet «*anonymat à soi-même qu'on recèle*» et qui désigne le féminin-maternel : le refoulé par excellence qui correspond à l'inscription imaginaire d'un manque en chacun de nous.

Suzanne Ferrières-Pestureau,

«L'insistance de l'homosexualité primaire dans l'œuvre de M. Duras»,
texte paru dans *Clés pour le féminin. Femme, mère, amante et fille*,
PUF, coll. *Débats de psychanalyse*, mars 1999

MA VIE À SAIGON, EN PENSION CHEZ LA MÈRE DE MARGUERITE DURAS

Du début des années 30 à la fin de la guerre, Max Bergier est le pensionnaire de Marie Donnadiéu, mère de Marguerite Duras, en Indochine. Il passe un an avec la future romancière. Il se souvient de la vie quotidienne en compagnie de deux des héros durassiens : la mère et le frère Paul.

«Marguerite Duras n'était pas en France en 1932, j'étais avec elle en Indochine, à ce moment-là.» Max Bergier, 70 ans aujourd'hui, a été pensionnaire pendant quatorze ans chez Marie Donnadiéu, la mère de l'écrivain, à Saigon, dans les années 1930 et 1940. S'apprêtant à venir à Paris à la fin de ce mois, pour les championnats de natation vétérans, il se demandait s'il n'allait pas reprendre contact avec Marguerite Duras, née Donnadiéu, qu'il n'avait jamais revue. Après avoir appris sa mort, et lu *Libération*, où figurait la date de 1932, il a téléphoné au journal. Retraité de l'EDF, Max Bergier vit en Haute-Savoie. Il est resté en contact avec des amis de la famille

Donnadiéu, du temps de la Cochinchine, qui ont, comme lui, connu deux des héros de la mythologie durassienne, la mère et «le petit frère», Paul. Il n'a pas connu Pierre, le frère aîné, qui était en France, dont on disait qu'il avait fait les 400 coups et fumait de l'opium. Enfin, il n'a jamais entendu parler de «cette histoire de l'Amant». Il précise qu'il n'était qu'un petit garçon, à l'époque où Marguerite Duras était encore à Saigon, et aussi, que ce pouvait être un secret.

Comment avez-vous rencontré les Donnadiéu?

Mon père était artiste lyrique dans une troupe de Marseille dont ma mère était l'habilleuse. Elle suivait les tournées, c'est ainsi que je suis né à Vichy en août 1926, et ma sœur Janine (qui sera elle aussi pensionnaire chez Mme Donnadiéu), en 1928, à Marseille. L'hiver, ne pouvant pas chanter à cause de ses poumons, ayant été gazé pendant la guerre, mon père travaillait sur les quais. Un copain lui a parlé d'un rôle de baryton dans une troupe qui partait pour l'Indochine. C'était un contrat de deux ans, il a accepté, et il est resté quand la troupe est repartie, au bout d'un an. Après avoir été gardien de prison, surveillant dans un magasin, il a passé un



concours des PTT. Il a finalement été nommé régisseur des taxes municipales à Bac Lieu, à 280 kilomètres au nord de Saïgon. Il nous a fait venir début 1930. Un jour, en 1931, ou 1932, arrive à la maison un ami instituteur de mon père, M. Bouscarle, avec une dame, Mme Donnadiou, qu'il veut présenter à ma famille. Elle est institutrice à Saïgon. Ce soir-là, après le repas, ma mère demande à Mme Donnadiou si elle peut me prendre avec elle en pension, pour que j'aille à l'école primaire. En échange, comme nous n'avions pas assez d'argent, elle propose de lui faire ses robes. Je suis parti directement, le soir même – en voyageant de nuit, pour avoir de la fraîcheur – et on est arrivés au petit matin à Saïgon. Mme Donnadiou m'a couché dans une grande pièce, il y avait un grand lit au milieu, où une jeune fille dormait. On m'a présenté Marguerite Donnadiou quand je me suis réveillé.

Pendant un an, Marguerite Donnadiou s'occupe de vous. Qu'est-ce qu'elle vous dit?

Elle ne me parlait pas spécialement. Le jeudi, elle m'emmenait au jardin botanique, en ville, elle m'achetait un gâteau ou une banane, une canne à sucre. C'est une personne qui avait manqué d'affection. Elle me prenait dans ses bras. J'avais 6 ans, je la trouvais jolie, avec elle je découvrais la femme. Il y a quelques années j'ai acheté sur l'autoroute une cassette de Marguerite Duras, *La Jeune Fille et l'Enfant*, où elle parlait d'un petit garçon aux yeux gris. Ça m'a fait drôle. Je l'ai donc connue en 1931-1932 ou 1932-1933. Quand elle est partie en France, nous l'avons accompagnée au bateau, avec sa mère et Paul Donnadiou. Le chauffeur conduisait. Personne ne pleurait. Paul Donnadiou devait avoir de la peine, je les voyais bien s'entendre, le frère et la sœur, plus que la mère et la fille. Je les voyais discuter, mais s'il y a eu des bagarres entre elles, ce n'était pas devant moi, Mme Donnadiou était trop discrète. [...]

Comment était-elle?

Je trouvais que c'était une femme qui avait du mérite, du fait qu'elle était veuve. Elle savait crier dans une classe, elle était aimable certains jours, sévère à d'autres, le temps voulait ça. Elle savait s'y prendre avec les jeunes. On la craignait. Le chahut, elle n'acceptait pas. Ça se comprend. [...] Elle n'écoutait pas la radio et ne lisait pas les journaux. Elle m'a donné des leçons de piano pendant deux ans (avec coups de baguette sur les doigts en cas d'erreur), le piano était en bas, dans le salon, il y avait un divan d'angle, et au-dessus des livres et des bibelots. Je ne me souviens pas de l'avoir entendue jouer pour son plaisir, sauf en société. Il lui est arrivé de jouer pour accompagner mon père. [...]

Elle n'avait pas l'air tendre.

Elle ne riait pas facilement. Ce n'était pas le contact qu'on a maintenant avec les élèves, c'était plus distant. On la respectait, surtout. J'ai toujours aimé sa façon d'avoir enseigné, cette facilité qu'elle avait de faire apprendre aux autres. J'adorais quand elle faisait l'histoire de France. Elle la faisait vivre. On y était.

Diriez-vous, comme sa fille, qu'elle était «folle»?

Quand on est folle, on n'est pas capable de tenir une école, et de donner un enseignement.

Grâce à votre mère, elle était bien habillée?

C'était une femme propre, qui avait de la tenue, mais elle était habillée d'une robe simple, même à ma communion. C'était toujours le même style, pas besoin de consulter les catalogues que ma mère faisait venir de France.

Avez-vous entendu parler du barrage au Cambodge?

Je n'ai jamais compris l'histoire du barrage. Était-ce pour éviter que l'eau remonte jusqu'à la maison? Mais l'eau gagnait sur les terres, de toute façon. Les maisons étaient sur pilotis. Je n'ai pas connu l'affaire de la concession, je sais que Mme Donnadiou s'en est confiée à mon père, mais elle ne s'en est plus occupée, et elle n'en parlait pas quand nous étions là-bas. [...]

Paul Donnadiou était-il bizarre?

Non. C'était un très gentil garçon. Il était fort en mécanique, il pouvait démonter et remonter un moteur en une nuit. Il avait acheté une Bugati. Il me mettait sur le spider, et on faisait de la vitesse. Puis, il a eu une Ford Willis. [...] Paul Donnadiou est mort en 1942, d'une pneumonie. Je n'ai pas su qu'il était à l'hôpital. C'est lui qui m'avait appris, en 1938, la mort de mon petit frère, qui s'appelait Paul comme lui. Je savais juste qu'il avait une dysenterie. Paul Donnadiou était près de sa voiture, il m'a regardé et m'a dit, gentiment : «Ton petit frère, tu risques de ne plus le voir.»

L'école Donnadiou a fermé, pendant l'occupation japonaise, de 1940 à 1945?

Nous étions coupés de la France. Plus de bateau, plus de lettres. L'enseignement a continué. L'école a fermé le 9 mars 1945, jour du coup de force des Japonais contre les Français. Je me trouvais à Baclieu, chez mes parents. Les Japonais nous ont renvoyés à Saïgon. Où aller, sinon chez Mme Donnadiou? Nous y sommes restés jusqu'au mois de septembre. Mes parents n'avaient plus rien. J'avais caché des bijoux de ma mère sous le toit de la maison. Les Indochinois, pensant que les Français ne reviendraient plus, avaient tout saccagé. En 1946, j'ai été appelé dans la marine. Je suis parti en France en juillet. Je suis allé dire au revoir à Mme Donnadiou. J'avais 20 ans. Mes parents ont eu congé cette année-là. Ils sont revenus en Indochine, jusqu'en 1952. Ils ont rencontré Mme Donnadiou à Saïgon en 1948, puis l'ont perdue de vue. Elle avait acheté un château en France, mais ils ne savaient pas où.

Propos recueillis par Claire Devarrieux
et publiés dans le journal *Libération* le jeudi 14 mars 1996.

Le 24 mars 2003, moins d'une semaine après le début des frappes américaines en Irak, se tenait, au Centre national des Arts à Ottawa, un colloque sur Brigitte Haentjens sous le titre *L'Art comme délinquance*, colloque qui réunissait quelques-uns de ses proches collaborateurs, parmi lesquels Anne-Marie Cadieux, Jean-Marc Dalpé, Anick La Bissonnière, Paul Lefebvre et Stéphane Lépine, dont voici la transcription, remaniée pour publication, de sa communication.

Il y a quelques années, un romancier américain du nom de Michael Cunningham proposait une œuvre sur un thème rarement, pour ainsi dire jamais, abordé et pourtant fondamental, connu, partagé par l'ensemble des lecteurs, spectateurs, auditeurs : à savoir les traces que peut laisser une œuvre en nous, les affinités électives que l'on peut entretenir avec une œuvre ou avec un artiste, les révélations ou alors la dévastation que peut entraîner la fréquentation réelle et véritablement intime d'une œuvre. Je parle ici, vous l'aurez deviné, du roman *Les Heures*, adapté récemment pour le cinéma de façon admirable par un homme de théâtre tout aussi admirable, qui a pour nom David Hare. Dans ce film, plus encore que dans le livre dont il a été tiré (et c'est une chose assez rare pour qu'on le souligne), on y dit une chose que nous, lecteurs, spectateurs, auditeurs, savons depuis toujours, à savoir que la lecture, que l'écoute de la musique, que le dialogue avec des œuvres picturales ou cinématographiques est une expérience profonde, déstabilisante, troublante, même dangereuse. Cela peut devenir une épreuve. Cela peut certainement lacérer nos dernières illusions. Marcel Proust disait que nous recherchions souvent dans une œuvre « ces quelques précieuses parcelles de réalité que ne fait qu'entrevoir notre imagination ». Mais je parle ici, vous l'aurez compris, d'une vraie lecture, d'une réelle fréquentation, d'un dialogue intense. Non pas, comme le suggère un personnage de Thomas Bernhard, à la manière de ces lecteurs frivoles qui connaissent aussi peu le livre qu'ils lisent que le passager d'un avion le paysage qu'il survole. Dans *Les Heures*, deux femmes sont véritablement transformées au contact de *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf. Elles s'y reconnaissent, s'y engouffrent, s'y abîment, sont sauvées aussi au contact de ce monologue intérieur qui devient le leur.

Long préambule pour vous dire que l'on ne s'intéresse pas à une œuvre par hasard, que l'on ne rencontre pas un artiste par hasard. Les personnages de Mrs Brown et de Clarissa dans *Les Heures* tombent sur Virginia Woolf comme dans un trou, qui les avale et qui les force à s'engager dans leur propre processus analytique. Ce ne pouvait être une autre œuvre que *celle-là*. Cela me rappelle mon psychanalyste, François Péraldi, qui écrivait un jour un texte qui a pour ainsi dire provoqué notre rencontre et dans lequel il disait cette chose à mes yeux capitale : « J'ai toujours pensé contre le bon sens, et je le pense encore, que l'une des conditions que le psychanalyste – tout comme le poète d'ailleurs – « devrait remplir pour parvenir à être chez lui dans ce qui lui est propre... c'est

le voyage à l'étranger ». Pas n'importe quel voyage cependant, pas n'importe quel pays étranger. [...] Il s'agit de ce pays-là qui m'est étranger mais qui est le seul par lequel il est inscrit que je dois passer pour parvenir chez moi, dans ce qui m'est propre. » Pour Mrs Brown et pour Clarissa dans *Les Heures*, ce pays-là a pour nom Virginia Woolf et son roman *Mrs Dalloway* (dont le titre de travail était *Les Heures*). Pour vous, je ne sais pas. Mais cela peut très certainement être plus d'un pays étranger, plus d'une œuvre par lesquelles il est inscrit que l'on doit passer pour parvenir chez soi. Ce pays-là, cette œuvre-là peut prendre diverses formes. Pour moi, c'est Proust, Beckett, Tchekhov, Pessoa, Bernhard, Henry James, Francis Bacon, Lucian Freud, Bach, Mahler, Ravel, Britten, Romeo Castellucci, Rodrigo Garcia, Brigitte Haentjens.

Ma rencontre avec l'œuvre de Brigitte Haentjens ne fut pas aisée, heureuse, agréable, facile, harmonieuse, « évidente » comme on dit. Notre rencontre avec une œuvre déterminante est souvent marquée par le désarroi et les terribles effets de miroir. C'est de cela dont parlent le roman et le film *Les Heures*. On se dit même parfois lors de notre premier contact avec une œuvre qui sera pourtant déterminante : Je ne veux pas lire ça, je ne veux pas voir ça. Cela me rappelle les propos d'une très grande amie, l'historienne et écrivain Régine Robin, biographe de Franz Kafka, qui disait éprouver le sentiment, elle qui a pourtant consacré une partie de sa vie à l'auteur du *Château*, que l'on n'est jamais prêt à lire le *Journal* de Kafka. Comme elle, je dirais qu'il m'a été souvent difficile et même pénible, qu'il m'a fallu beaucoup de temps avant d'entrer dans les œuvres pourtant les plus marquantes de ma vie : celles de William Faulkner et de Virginia Woolf, celles de Cézanne et de Mozart. Ma rencontre avec la femme Brigitte Haentjens s'est aussi articulée autour d'un malentendu : elle me croyait l'auteur d'un texte magnifique sur elle et sur sa mise en scène du *Chien* de Jean-Marc Dalpé. Ce texte était en fait signé Carole Fréchette et je m'étais contenté pour ma part de balbutier quelques propos stupides. Pourtant, elle m'avait reconnu, *là où je n'étais pas*. Et un ami commun, Paul Lefebvre, qui a organisé le colloque d'aujourd'hui, a pour ainsi dire permis notre rencontre.

C'était en 1995. Depuis je suis, comme on le dit en France et en Allemagne, et encore très peu en Amérique du Nord, *dramaturge* auprès de Brigitte Haentjens. Ce qui veut dire? Le préposé à l'information, le commis à l'idéologie, la bibliothèque ambulante, l'intellectuel de service, diront certains, avec une ironie méchante; le documentariste qui est «là pour simplifier la vie du metteur en scène et de la troupe afin qu'ils ne soient plus embarrassés par des questions de grammaire et n'aient à traiter que de l'artistique», comme le dit avec plus d'à-propos Daniel Loayza, le dramaturge attitré de Jean-Pierre Lavaudant, metteur en scène français et directeur artistique du Théâtre de l'Odéon à Paris. Chose sûre, c'est là une fonction «qui n'obéit pas à un profil administratif établi», comme le notait Jean-Louis Perrier dans le journal *Le Monde*. En vérité, la meilleure définition de la fonction de dramaturge qu'il m'ait été donné de lire ou d'entendre est celle de François Regnault : «Acteur ou metteur en scène sont des métiers réels. Dramaturge est un métier fictif. À la limite, c'est un ami du metteur en scène. Si on me demande : Pourquoi travaillez-vous avec Patrice Chéreau?, je répondrai : Parce qu'on s'aime bien.»

Alors oui, vous l'aurez compris, Brigitte et moi, on s'aime bien. Et c'est la raison pour laquelle je l'ai pour ainsi dire accompagnée dans ses travaux et ses réflexions depuis la production de *Quartett* de Heiner Müller en 1996, et cela sur une dizaine de créations. Une chance, vous pensez bien, car la Mrs Brown et la Clarissa du roman et du film *Les Heures* n'ont pas la possibilité de converser quotidiennement avec Virginia Woolf et de pénétrer dans son laboratoire. Encore que la lecture est à mes yeux une expérience d'une absolue proximité qui peut bien se passer de la présence réelle de l'auteur. Encore que le lecteur puisse même être embarrassé par la présence de l'auteur en chair et en os. Brigitte l'a bien senti, elle qui est aussi, et peut-être d'abord et avant tout, une lectrice et qui n'apprécie guère la présence d'auteurs contrôlants et totalitaires, même morts! Et je le sens bien aujourd'hui : je dois vous parler d'elle comme d'une artiste, comme d'une metteur en scène, parler objectivement d'elle et de son œuvre sans que la proximité fasse trembler mon regard...

Foutaise! La lecture est un acte de création. «Quand je lis, je m'invente», disait une théoricienne féministe québécoise dans les années 1970. Vous le savez, vous dont une partie importante de la vie est consacrée à l'art, vous qui peut-être vous êtes réfugiés dans l'art, hors du monde détesté. Heiner Müller, l'un des auteurs préférés de Brigitte Haentjens, le sait, lui dont une grande partie de l'œuvre est une recreation des textes des maîtres anciens, tels Shakespeare, Laoclos ou Euripide. Brigitte le sait, elle qui a toujours démontré, d'une mise en scène à l'autre, une prodigieuse malhonnêteté à l'égard des œuvres. Je sais, elle sait, vous savez qu'il m'est absolument impossible de dire quoi que ce soit d'objectif sur le travail de cette femme, qui est mon amie, qui m'accompagne tout autant que je l'accompagne. Mais

malhonnêteté peut parfois rimer avec justesse...

À ce propos, disons dès l'abord qu'il y a en gros deux types de metteurs en scène : ceux qui prétendent à la fidélité, qui disent (et ils y croient) monter *Le Misanthrope* comme à l'époque de Molière (ils y étaient?) ou Michel Tremblay comme le fait André Brassard, et respecter le texte à la lettre. Puis il y a les lecteurs, les Mrs Brown et les Clarissa du métier, qui dialoguent avec une œuvre, intimement, personnellement, qui témoignent de leur rapport singulier, partiel, partial avec une œuvre, qui croient qu'une œuvre est gardée vivante dans ses successives et maladroites et biaisées lectures et recreations. Je pourrais également me livrer à un autre tri : il y a les metteurs en scène visiteurs de musée, qui se promènent d'une salle à l'autre et qui soudainement s'écrient : Hugo, tiens, il y a longtemps qu'on l'a vu, celui-là, ou alors : Marivaux, c'est quand même pas mal, Marivaux! Puis il y a les petits futés qui partent à la recherche des œuvres oubliées dans la poubelle de l'Histoire et qui, pour essayer de se distinguer du troupeau, décident de remonter Rotrou ou Théophile de Viau, auteurs remarquables par ailleurs, mais avec lesquels ils n'entretiennent aucun lien particulier. Et il y a enfin les vrais amateurs d'art, les vrais lecteurs, les programmeurs éclairés et les metteurs en scène qui croient avoir quelque chose à dire sur leur rapport à une œuvre. Ils sont Colombiens et ils montent *Richard III*. Ils sont Argentins, vivent la complète déroute économique et politique, et portent à la scène *La Compagnie des hommes* d'Edward Bond. Ils sont directeurs de théâtre et bousculent leur programmation établie il y a deux ans et, en mars 2003, présentent *Lysistrata*, *Ubu Roi* ou les *Pièces de guerre* d'Edward Bond parce qu'il le faut.

Brigitte Haentjens appartient nettement à cette seconde catégorie. Le musée, elle n'en a rien à cirer! Le répertoire l'ennuie assez (c'est aussi mon cas). Le respect des œuvres, elle s'en fiche! Si certains metteurs en scène ont la délicatesse et l'humilité aussi de ne pas se croire supérieur à l'œuvre qu'ils décident de recréer, veulent bien imposer une signature sans toutefois imposer leur sens, Brigitte, elle, est une terroriste amoureuse, une visiteuse envahissante, une soldate qui se livre à une occupation pacifique des territoires théâtraux. Elle lit une œuvre, s'y reconnaît et très vite s'en sert pour parler d'elle, de ses propres obsessions et des questions qui la hantent, cela à travers les œuvres de Müller, Koltès, Bachmann, Sophocle, Camus, Duras et même Georges Feydeau! Oui, elle est une lectrice qui réinvente le texte, une amoureuse qui façonne l'objet aimé pour satisfaire son désir de lui... Cela me rappelle cette fois le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* qui disait adorer les yeux bleus de sa tendre Gilberte, qui les avaient pourtant noirs! Oui, comme moi, comme vous, comme les personnages de Michael Cunningham, comme Heiner Müller, qu'elle vénère, Brigitte Haentjens est une lectrice, qui pille et investit, qui occupe et parfois même dévaste, au nom de l'amour et de la reconnaissance. On me dira que c'est

ce que font les Américains en Irak. C'est là la belle, active et troublante contradiction de cette artiste qui, d'une œuvre à l'autre, dénonce l'invasion et la prise de pouvoir, de cette femme qui ne peut supporter l'autorité et la mainmise de qui que ce soit, et qui se livre pourtant à une vraie occupation des œuvres... mais non armée.

Brigitte Haentjens ne parle que d'une seule chose, ne traque qu'une seule chose : le pouvoir. Déjà, dans ses créations ontariennes des années 1980, elle dénonçait le pouvoir exercé sur les mineurs et les travailleurs, sur les femmes et tous les groupes sociaux victimes d'ostracisme. Depuis près de dix ans que je la connais intimement, elle enfonce le même clou et accuse encore et toujours le pouvoir: le pouvoir de l'homme sur la femme, le pouvoir de l'État, le pouvoir de la Loi sur l'homme et sur ses libertés, le pouvoir du blanc sur le Black, de l'empire sur ses colonies, l'inceste, le viol, le racisme, la haine et la peur de l'Autre, l'atteinte à l'identité, les entraves à la création, à l'expression, à la parole... autant de synonymes en fait. Le pouvoir, voilà sa seule et *multiple* obsession, car celle-ci peut prendre divers visages. *Nickel*, *Strip*, *Caligula*, *La Nuit juste avant les forêts*, *Combat de nègre et de chiens*, *Je ne sais plus qui je suis*, *Quartett*, *Hamlet-machine*, *Électre*, *Antigone*, *Malina*, *Mademoiselle Julie*, même les *Farces conjugales* de Feydeau, c'est toujours la même chose : le pouvoir mâle, blanc, occidental, hétérosexuel qui nie l'identité de l'Autre, quelque forme qu'il prenne. Dans son essai remarquable intitulé *Le «Racisme» ou la haine identitaire*, paru en 1997 aux éditions Christian Bourgois, l'essayiste français Daniel Sibony nous rappelait qu'«il y a des gens qui soudain manquent d'appui pour exister et qui, au lieu de basculer dans la déprime, se mettent à haïr celui dont ils pensent qu'il a cet appui, qu'il le leur a peut-être pris, ou volé; et dans cette haine, ils trouvent l'appui qui leur manquait pour exister. Reste à savoir comment, d'une part, cette haine devient collective, rassemblant beaucoup de monde; et comment, d'autre part, elle s'en prend à un collectif.» Je n'ai pas encore eu l'occasion de parler avec Brigitte de ce qui se passe actuellement en Irak, mais je suis convaincu que George Bush est un personnage de son œuvre : le fanatique petit mâle catholique et contrôlant aux prises avec une panique identitaire, qui se braque au moment où il sent qu'il trébuche sur un écueil d'altérité et qui vide sur l'Autre ses rancœurs. Les messieurs Follavoine et Ventroux des *Farces conjugales* de Feydeau sont hélas de petits George Bush sans envergure et sans danger... et ce n'est pas une blague. Et c'est certes la raison principale pour laquelle Brigitte s'y est intéressée.

Depuis plus de vingt ans, aussitôt après avoir réussi à fuir cette France qui croît comme un désert (c'est Genet qui le disait), Brigitte Haentjens s'est mise à traquer et à dénoncer le pouvoir. Ce qui explique sans doute en partie que son œuvre recueille une adhésion telle. Le public aime renverser le pouvoir, le mettre en

faute ou en échec, même si ce n'est que par l'entremise de l'art. Chez Haentjens, le pouvoir mâle est renversé, les tyrans domestiques et politiques sont renversés, des signes noirs envahissent la page blanche (c'est encore Genet qui proposait cette métaphore évocatrice dans cette grande œuvre anticolonialiste qu'est *Un captif amoureux*). Mais si Caligula et Créon n'ont pas raison des forces vives qui souhaitent leur renversement, il n'en reste pas moins que le pouvoir détruit, dévaste, corrompt et avilit. Certes, le pouvoir mâle, blanc, occidental et hétérosexuel est mis au banc des accusés dans l'œuvre de Brigitte Haentjens, mais ses conséquences, ses dévastations forment le substrat essentiel de ses mises en scène.

Élizabeth 1^{ère} et Marie Stuart sont toutes deux victimes du pouvoir, Électre et Antigone aussi, le Hamlet de Müller et les personnages de Koltès également, la femme écrivain de *Malina* et les femmes anonymes de *Je ne sais plus qui je suis*, même mesdames Follavoine et Ventroux des *Farces conjugales* de Feydeau! L'enfant abusé sexuellement, l'enfant victime de la terreur, l'exilé, le banni, le proscrit, l'artiste, la femme (la femme surtout dans l'œuvre de Brigitte Haentjens) voit son identité vaciller, ses frontières psychiques s'effriter, son sentiment d'inadéquation au monde grandir et l'engloutir. C'est ce dont il est question dans toutes les œuvres qu'elle a décidé de porter à la scène au cours des dernières années. Comment parvenir à dire « je » sans faire de concessions aux désirs des autres, sans que l'abus vienne à bout de cette fragile identité à laquelle on tient tous comme à un fil. Les fables qu'elle s'approprie parlent de cela, uniquement de cela, de l'abus de pouvoir et de ses conséquences psychiques. Et, à travers toutes ces fables théâtrales délivrées au fil des ans, se profile une réflexion d'ordre intellectuel et émotif tout à la fois (car l'un ne va pas sans l'autre chez elle) sur le rôle de l'artiste dans ce paysage de terreur qui est le nôtre. D'une pièce à l'autre une question se fait réentendre, cette question, ce doute, cette nécessité, cet abattement qu'éprouve, que ressent, que se pose, que nous renvoie l'intellectuel Hamlet dans l'œuvre de Müller, à savoir : quel est mon rôle, quelle est ma responsabilité? Écoutons le Hamlet de Heiner Müller : «Ma place, si mon drame avait encore lieu, serait des deux côtés du front, entre les fronts, au-dessus. Je me tiens dans l'odeur de transpiration de la foule et jette des pierres sur policiers soldats chars vitres blindées. Je regarde à travers la porte à deux battants en verre blindé la foule qui afflue et je sens ma sueur froide. J'agite, étranglé par l'envie de vomir, mon poing contre moi-même qui suis derrière la verre blindé.»

Oui, l'artiste, l'intellectuel est forcément dans sa tour d'ivoire, derrière la verre blindé. Il n'est pas au front. Il est des deux côtés du front, entre les fronts, au-dessus. C'est là sa place et c'est fort inconfortable. Cela s'accompagne d'un éprouvant sentiment d'inutilité et d'impuissance. L'artiste est là pour faire entendre la

voix de l'homme et de la femme, de Créon et d'Antigone, de Hamlet et de Claudius, de la femme écrivain et de cet homme qui la tue à force de protection et qui lui vole son identité. La metteur en scène Brigitte Haentjens croit que c'est son devoir d'artiste et de citoyenne de se tenir, oui, dans le lieu de la création, derrière le verre blindé, et de recréer le combat et de le dis-séquer et de le comprendre peut-être et de partager ce regard avec le spectateur. Non pas pour que cette lutte ne se reproduise plus (l'artiste n'a aucun pouvoir, c'est là sa force), mais afin que quelques personnes réunies artificiellement dans un seul lieu prennent conscience que combat il y a, que victimes il y a. L'art, le théâtre, comme taumachie.

Oui, l'art, le théâtre comme taumachie... avec l'attrait érotique que cela contient, qu'on le veuille ou non. Ce n'est pas parce que c'est un lieu commun que ce n'est pas vrai : les mises en scène de Brigitte Haentjens sont tendues, bandées, mouillées, suintantes. Gardienne farouche de ses rêves et de ses fantasmes, obsédée, tourmentée, hargneuse quand on la juge, cette femme est tombée très jeune dans la caisse à outils des rêves sensuels, des solitudes corporelles, des brises de bec et de sexe. Il n'y a jamais chez elle de couples véritables, hommes et femmes se déchirent, se broient, les jouissances y sont toujours solitaires, cruelles parce qu'à cru, mais cela n'empêche pas le magnétisme, l'érotisme, le cul, cette valeur d'échange qui ne trompe pas, même lorsqu'elle trompe. C'est véritablement un traité du désir et des passions que continue d'élaborer Brigitte Haentjens, et cela dans une résistance aux formes standards, dans une méfiance féroce face aux institutions, dans une solitude qui lui semble essentielle et sans laquelle elle ne pourrait certainement pas nous donner ce théâtre dérangeant et libre, sans compromis.

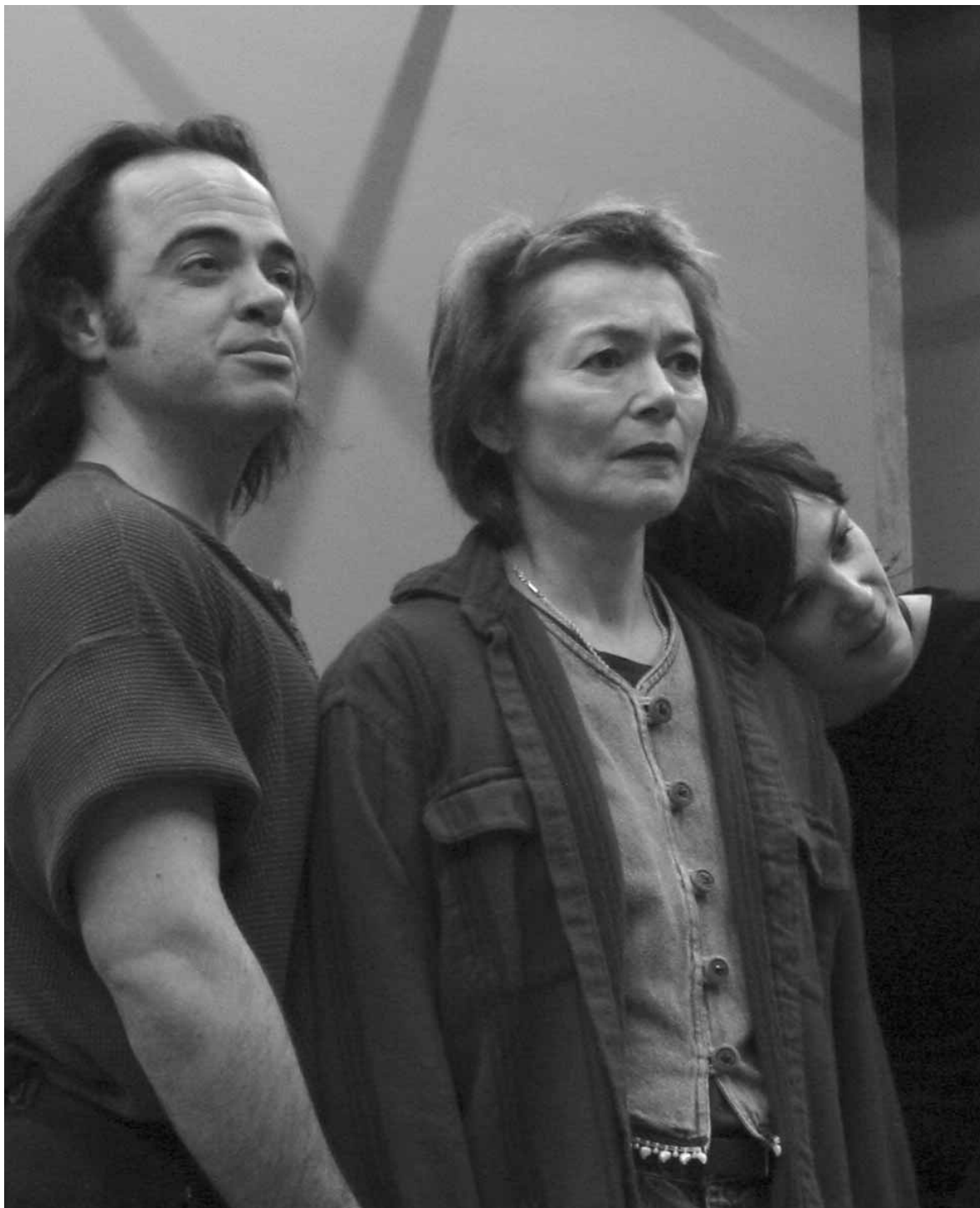
À l'exemple des personnages qu'elle met en scène, Brigitte Haentjens ne *deale* pas très bien avec le pouvoir et avec l'autorité. Et, à l'exemple de Müller, elle voit le théâtre comme un lieu de résistance où il est encore possible de faire des scènes et d'imposer une parole autre : «D'une certaine façon, l'art est une pratique aveugle. Je vois là une possibilité : utiliser le théâtre pour de tout petits groupes (pour les masses, il n'existe déjà plus depuis très longtemps) afin de produire des espaces d'imagination, des lieux de liberté pour l'imagination. Contre cet impérialisme d'invasion et d'assassinat de l'imagination par les clichés et les standards préfabriqués des médias, je pense que c'est une tâche politique de première importance, même si les contenus n'ont absolument rien à voir avec les données politiques.» Cette pensée de Müller, Brigitte Haentjens pourrait parfaitement l'avoir énoncée et elle l'a fait sienne, cela ne fait aucun doute. À l'heure où règne plus que jamais le petit commerce de la culture, où l'économique et le carriérisme ont pris le dessus sur la réflexion et la recherche, elle fait figure de dinosaure dans

son petit parc jurassique. «Il faut des formes nouvelles, il les faut, et si elles n'existent pas, mieux vaut que rien n'existe», disait déjà le Tréplev d'Anton Tchekhov il y a un siècle dans *la Mouette*. Loin de tout formatage, de toute rectitude, cette artiste hors du commun, jamais là où on croit pouvoir la saisir, toujours à l'affût de formes nouvelles et à la fois toujours proche des êtres et de leurs souffrances, toujours désireuse d'établir un dialogue vrai avec un public qui ne souhaite pas entrer dans une représentation théâtrale pour le simple plaisir de se rincer l'œil ou de se conforter de bons sentiments, Brigitte Haentjens a su furieusement tourner le dos aux traditions sécurisantes, à la domestication des émotions et, dans un grand geste rimbaldien, proposer aux spectateurs un vivifiant «dérèglement de tous les sens».

J'ignore qui a eu la drôle d'idée de donner comme titre à la rencontre d'aujourd'hui *L'Art comme délinquance*. Quelle formidable tautologie! Comme s'il pouvait en être autrement. Si l'art, si l'artiste ne sont pas des délinquants, s'ils ne sont pas animés d'un impérieux devoir de rupture, s'ils ne contreviennent pas aux règles, ne commettent pas de délit, ne sont pas des dangers publics, à quoi donc servent-ils? Ils n'ont plus la moindre raison d'être. Ils travaillent à leur propre gloire ou à celle d'une régime, ou alors reproduisent une forme standard et académique, ce qui revient au même. Ce sont des chefs d'entreprise, des publicitaires, des collabos, des prêtres, pas des artistes.

Dans sa typologie, le philosophe Nietzsche distinguait deux figures : le prêtre et l'artiste. Des prêtres, nous en avons encore aujourd'hui à revendre, vous le savez : de toutes religions, et même hors religion, ils ont pour nom George Bush et Saddam





REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES

Hussein, ils invoquent leurs dieux et la Loi, ils sont pétris de certitude et croient en la pureté ethnique ou esthétique. Mais des artistes? Je ne parle pas de ceux qui entretiennent le consensus et font dans l'art officiel, je ne parle pas de ceux qui travaillent dans le confort et dans l'indifférence, qui répètent sans cesse le même succès jusqu'à la pétrification... Des artistes, dis-je, nous en manquons terriblement. Brigitte Haentjens acceptera de me prêter quelques traits de son œuvre pour me permettre de fixer en terminant les trois forces ou, si vous préférez, les trois vertus qui constituent à mon avis l'artiste. Je les nomme tout de suite : la vigilance, la sagesse et, la plus paradoxale de toutes, la fragilité.

Contrairement au prêtre, l'artiste s'étonne et admire : son regard peut être critique, doit être critique, mais il n'est pas accusateur. L'artiste ne connaît pas de ressentiment. C'est parce que vous êtes un artiste que votre œuvre est ouverte au rimbaldien «dérèglement de tous les sens» que j'évoquais à l'instant ou, si vous préférez, au Moderne. Beaucoup prennent le Moderne comme un drapeau de combat contre le vieux monde, les vieilles formes, mais, pour l'artiste, le Moderne n'est pas le terme statique d'une opposition facile; le Moderne est bien au contraire une difficulté active à suivre les changements du Temps, non plus seulement au niveau de la grande Histoire, mais à l'intérieur de cette petite Histoire dont l'existence de chacun de nous est la mesure. Commencée il y a vingt ans, l'œuvre de Brigitte Haentjens est ainsi allée, de la France à l'Ontario francophone puis au Québec, de la création collective sur le terrain aux œuvres de Müller, de Koltès et de Duras, des tragiques grecs et de la création au féminin, selon un mouvement de vigilance triple, aux fondations, au monde contemporain et à elle-même. Chacune de ses pièces (je dis bien ses pièces) a été, à son échelle, une expérience historique, c'est-à-dire l'abandon d'une ancienne forme et la formulation d'une nouvelle question. Cela veut dire qu'elle a vécu et traité l'histoire de ces vingt dernières années avec *subtilité*, non pas comme la matière d'un reflet artistique ou d'un engagement idéologique, mais comme une substance dont elle avait à capter, d'œuvre en œuvre, de moment en moment, le magnétisme. Pour elle, les contenus et les formes sont également historiques; les drames et les conflits sont indifféremment psychologiques et plastiques. Le social, le narratif, le névrotique, ne sont que des niveaux du monde total, qui est l'objet de tout artiste : il y a succession, non hiérarchie des intérêts. À proprement parler, contrairement au penseur, un artiste n'évolue pas; il balaye, à la façon d'un instrument très sensible, le Nouveau successif que lui présente sa propre histoire. L'œuvre de Brigitte Haentjens n'est pas un reflet fixe, mais une moire où passent, selon l'inclinaison du regard et les sollicitations du temps, les figures du Social et du Passionnel, et celles des novations formelles. Son souci de l'époque n'est pas celui d'un historien, d'un politique ou d'un moraliste, mais plutôt celui d'un utopiste qui cherche à percevoir sur des points précis le monde nouveau, parce qu'il a envie de ce monde nouveau et veut déjà en faire partie. La vigilance de l'artiste, qui est la sienne, est une vigilance amoureuse, une vigilance du désir.

J'appelle sagesse de l'artiste, non une vertu antique, encore moins un discours médiocre, mais au contraire ce savoir moral, cette acuité de discernement qui lui permet de ne jamais confondre le sens et la vérité. Que de crimes l'humanité n'a-t-elle pas commis et ne continue-t-elle pas de commettre au nom de la Vérité! Et pourtant cette vérité n'était jamais, n'est jamais qu'un sens! L'artiste, lui, sait que le sens d'une chose n'est pas sa vérité; ce savoir est une sagesse, un gai savoir, disait Nietzsche, une folle sagesse, pourrait-on dire, puisqu'elle le retire de la communauté, du troupeau des fanatiques et des arrogants.

Tous les artistes, cependant, n'ont pas cette sagesse : certains hypostasient le sens. Cette opération terroriste s'appelle généralement le naturalisme. Aussi, quand elle déclare dans un entretien (peut-être est-ce que je déforme un peu ses propos, mais je crois pouvoir affirmer que le «sens» est là) : «J'éprouve le besoin d'exprimer la réalité dans des termes qui ne soient pas réalistes», elle témoigne là d'un sentiment juste du sens. Elle ne l'impose pas, mais elle ne l'abolit pas. Cette dialectique donne à ses œuvres une grande subtilité : son art consiste à toujours laisser la route de sens ouverte, et comme indécise, par scrupule. C'est en quoi elle accomplit très précisément la tâche de l'artiste dont notre temps a besoin : ni dogmatique, ni insignifiant. Ainsi, dans ses premières pièces comme *Nickel* ou *Strip*, coécrites respectivement avec Jean-Marc Dalpé et avec Catherine Caron et Sylvie Trudel, pièces mettant en scène les mineurs de Sudbury et les «effeuilleuses» (quel mot!), la description critique d'une aliénation sociale vacille, sans s'effacer, au profit d'un sentiment plus pathétique, plus immédiat, des corps au travail. Dans *Le Chien* et dans *Eddy*, de Jean-Marc Dalpé seul cette fois, le sens fort de l'œuvre est, si l'on peut dire, l'incertitude même du sens : l'errance de ces hommes qui ne peuvent nulle part confirmer leur identité et la terrible ambiguïté des conclusions (victoire ou échec) entraînent le spectateur à douter

Fondée en 1997 et dirigée par Brigitte Haentjens, Sibyllines privilégie une démarche artistique où la liberté se traduit dans les choix dramaturgiques et dans les méthodes de production. Sibyllines a créé cinq spectacles :

© Angelo Barsetti



L'Éden Cinéma

DE Marguerite Duras

UNE CRÉATION DU

Théâtre français du Centre National des Arts

EN COLLABORATION AVEC LE Musée d'art contemporain

EN COPRODUCTION AVEC LE

Festival de théâtre des Amériques ET Sibyllines

(2003)

© Angelo Barsetti



Hamlet-machine

DE Heiner Müller

EN COLLABORATION AVEC LE Goethe-Institut

(2001)

© Lydia Pawelak



Malina

LIBREMENT INSPIRÉ DE L'ŒUVRE DE Ingeborg Bachmann

EN COPRODUCTION AVEC LE

Festival de théâtre des Amériques

(2000)

© Brigitte Haentjens



La Nuit juste avant les forêts

DE Bernard-Marie Koltès

(1999-2000-2001-2002)

© Brigitte Haentjens



Je ne sais plus qui je suis

collectif

(1998)

L'équipe de Sibyllines :

Brigitte Haentjens

directrice artistique et générale

Stéphane Lépine

conseiller littéraire et dramaturgique

Agathe Moquet

adjointe à la direction générale

Denis Simpson

comptable

Johanne Brunet

relations de presse

Le conseil d'administration :

Brigitte Haentjens

Hélène Dumas

Diane Jean

Stéphane Lépine

Stéphan Pépin

Sibyllines reçoit le soutien du **Conseil des Arts du Canada**, du **Conseil des Arts et des Lettres du Québec** et du **Conseil des Arts de Montréal**



Conseil des Arts
du Canada

Canada Council
for the Arts

Conseil des arts
et des lettres
Québec

CONSEIL DES ARTS
DE MONTRÉAL



Cet ouvrage a été publié le 14 mai 2003
à l'occasion de la première de *L'Éden Cinéma*
au Centre National des Arts à Ottawa

PHOTOS DE LA PAGE COUVERTURE ET DE RÉPÉTITIONS
Angelo Barsetti

GRAPHISME
Folio et Garetti

SIBYLLINES

3694, rue Saint-André

Montréal (Québec) H2L 3V7

C'est le théâtre intérieur de Duras. Le désastre antérieur à toute son œuvre. L'histoire à laquelle elle reviendra toujours : l'Indochine au temps des colonies, l'amant chinois, la folie familiale, l'aîné criminel et la mère Courage dont on ne se sépare jamais. C'est Marguerite Duras, sa déchirante et persistante musique. Et ce n'est pas le Cinéma Paradiso et son flot de nostalgie, c'est l'Éden Cinéma où elle se projette encore sur l'écran des souvenirs : autobiographie impossible entre restauration et tromperie. Brigitte Haentjens devait un jour aborder le continent noir de Duras. Après Électre et Antigone, après Marie Stuart et Élisabeth 1^{ère}, après Mademoiselle Julie et l'écrivaine incendiée de *Malina*, voici donc Suzanne, l'autre visage de Marguerite et de Brigitte. Rencontre au sommet de l'émotion et de la douleur.