

L'AMANT

Petit Théâtre

du 18 septembre au 9 octobre 2008

du mercredi au samedi 21h, mardi 19h, dimanche 16h – relâche lundi ainsi que le dimanche 5 octobre

texte **Marguerite Duras**

une proposition de **Astrid Bas**

musique **Ami Flammer**

lumière **Georges Lavaudant**

costumes **Marielle Robaut**

coordination **Daniel Migairou**

avec

Astrid Bas

Ami Flammer

production Théâtre National de la Colline, LG Théâtre, Collectif A

Marguerite Duras, *L'Amant*, Éditions de Minuit, Paris, 1984.

Service pédagogique **Anne Boisson** tél. 01 44 62 52 69 fax 01 44 62 52 90 a.boisson@colline.fr

Marie-Julie Pagès tél. 01 44 62 52 53 fax 01 44 62 52 90 mj.pages@colline.fr

Dans *L'Amant*, Marguerite Duras reprend sur le ton de la confidence les images et les thèmes qui hantent toute son œuvre. Ses lecteurs vont pouvoir ensuite descendre ce grand fleuve aux lenteurs asiatiques et suivre la romancière dans tous les méandres du delta, dans la moiteur des rizières, dans les secrets ombreux où elle a développé l'incantation répétitive et obsédante de ses livres, de ses films, de son théâtre. Au sens propre, Duras est ici remontée à ses sources, à sa « scène fondamentale » : ce moment où, vers 1930, sur un bac traversant un bras du Mékong, un Chinois richissime s'approche d'une petite blanche de quinze ans qu'il va aimer.

À chacun sa Duras

C'est par hasard que j'ai rencontré Duras, son écriture. D'elle, j'avais seulement lu *Un Barrage contre le Pacifique*. Et puis, alors que je jouais *Crave* de Sarah Kane avec Jean-Marie Patte, je suis tombée sur *Écrire*. J'y ai retrouvé cette musicalité de l'écriture que j'aime. Des thèmes qui m'obsèdent en tant qu'actrice : l'isolement, la solitude, la peur, les mots, l'alcool, la maison. C'est une rencontre quasi animale, instinctive. Pas intellectuelle. Jean-Marie qui l'a connue, a été d'accord pour qu'on fasse un spectacle. Il a ajouté *Roma*, *Bérénice*, *une histoire d'amour*.

J'écrivais tous les matins. Mais sans horaire aucun. Jamais.

Sauf pour la cuisine. Je savais quand il fallait venir pour que ça bouille ou que ça ne brûle pas.

Et pour les livres je le savais aussi. Je le jure. Tout, je le jure. Je n'ai jamais menti dans un livre.

Ni même dans ma vie. Sauf aux hommes. Jamais.

Et ça parce que ma mère m'avait fait peur avec le mensonge qui tuait les enfants menteurs.¹

L'Amant aussi est un hasard. Olivier Poivre d'Arvor m'a demandé, pour le Marathon des mots à Toulouse en 2006, de faire une lecture d'*Écrire*. Jacques Higelin a eu envie de lire ce texte. Envie que j'ai trouvée à propos. Finalement le choix s'est porté sur *L'Amant*. Et tout de suite, intuitivement, j'ai eu envie de musique. D'un violon. Et j'ai pensé à Ami Flammer. Il a connu Duras, composé des musiques pour certains de ses films.

Prendre un violon et jouer, pour elle, c'était ça, la musique ; ça sortait du ventre. C'est aussi du travail, mais elle n'avait pas du tout la notion de cela.²

1. Marguerite Duras – *Écrire*, Gallimard, Paris, 1993

2. Ami Flammer, « Elle était musicienne » dans *Les Cahiers de l'Herne*

« -Vous écoutez de la musique souvent.

- Non, je ne peux pas. Vous savez, vivre, c'est beaucoup taire de choses. Beaucoup en ressentir mais ne pas les dire. C'est aussi affronter une solitude essentielle. Et j'avoue que tout ce qui est resté du non-dit en moi, dès que j'entends de la musique, se montre, et je pleure, et c'est impossible ».

Une fois encore, elle y parle (de l'impossibilité de l'amour), de l'impossibilité du couple, de l'impossible accomplissement de l'amour. On peut avoir un amant, on ne peut pas vivre l'amour en couple. Mais *L'Amant*, c'est davantage encore, c'est Marguerite Duras à son commencement, en train de devenir écrivain. Avant de devenir femme, Marguerite Duras adolescente.

La plupart des gens se marient pour sortir de la solitude. Vivre avec, manger avec, aller au cinéma avec. La solitude est brouillée mais pas défaite. La garantie : le recours à l'autre toujours présent. Le couple des amants est le fait d'un instant. Il ne survit jamais au mariage [...] Mais l'illusion reste entière, à chaque couple naissant, qu'il sera l'exception à la règle. Aimer, c'est ça. Le couple. La fin de l'aventure individuelle de quelque ordre qu'elle soit [...] On ne peut rien faire du couple dans le couple, qu'attendre que se dévide cette merveille, le temps de l'amour. Le couple est à lui-même sa propre fin...³

Et son commencement, c'est aussi l'apprentissage de cette impossibilité d'amour dès l'enfance, dans l'enceinte de la famille.

Notre famille était comme toutes les familles, mais ouvertement. Abruptement. On était ce qu'on paraissait être. On ne prenait aucune précaution pour paraître autres, c'était notre noblesse, cette sauvagerie.⁴

Dans les histoires de mes livres qui se rapportent à mon enfance, je ne sais plus tout à coup ce que j'ai évité de dire, ce que j'ai dit, je crois avoir dit l'amour que l'on portait à notre mère mais je ne sais pas si j'ai dit la haine qu'on lui portait aussi et l'amour qu'on se portait les uns aux autres, et la haine aussi, terrible, dans cette histoire commune de ruine et de mort qui était celle de cette famille dans tous les cas, dans celui de l'amour comme celui de la haine et qui échappe encore à tout mon entendement, qui m'est encore inaccessible, cachée au plus profond de ma chair, aveugle comme un nouveau-né du premier jour...⁵

3. Marguerite Duras, *Les yeux verts*, éd. Cahiers du Cinéma

4. Interview de Marguerite Duras dans *Le Nouvel Observateur* n° 1038

5. Marguerite Duras, *L'Amant*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1984

J'ai envie de montrer, de montrer tout ça de Duras. Avec Georges Lavaudant, qui signe la lumière, j'ai imaginé un espace noir. Une lumière blanche, un fond noir. Comme un bateau peint à l'encre de chine. L'adaptation est linéaire : une suite de plans séquences, ce qui est propre à l'écriture de Duras. J'ai bien sûr vu ses films en noir blanc, mais nous ne cherchons pas pour autant à reproduire du cinéma sur un plateau. D'un espace théâtral devrait naître la parole traversée par la musique.

Il ne s'agit pas non plus d'incarner Duras, on ne peut pas dire qu'on incarne Duras. On avance et on voit un personnage qui se dessine, une femme, une adolescente, une sœur, des moments de vie, une part de soi peut-être.

Car au bout du compte, à chacun sa Duras.

Astrid Bas

Elle était musicienne

Concertiste et professeur au Conservatoire national supérieur de Paris, mais aussi interprète de musique yiddish, Ami Flammer a composé, pour Marguerite Duras, la musique du Navire Night, de Césarée et des Mains négatives.

J'ai rencontré Marguerite Duras par Benoît Jacquot, qui avait été son assistant sur *Nathalie Granger* et *India Song*. En 1975, j'avais été engagé comme violoniste par un ami commun qui jouait un rôle dans *L'Assassin musicien*, d'après un roman inachevé de Dostoïevski. Duras venait souvent au tournage. C'est comme ça qu'on s'est rencontrés. Moi, je l'avais à peine remarquée, pour être franc. Quelque temps après, j'ai reçu un coup de téléphone : « Pour mon prochain film, j'aimerais bien que vous fassiez la musique. » J'avais vingt-deux ans. J'étais considéré comme le violoniste doué qui représente la France dans les concours internationaux. En même temps, j'étais militant et je fréquentais des gens du milieu du théâtre. Je pense que Marguerite a été très sensible à cette association de plusieurs caractéristiques : violoniste, juif, d'extrême gauche, et en plus très perturbé par les dames, avec des histoires d'amour compliquées et tentatives de suicide tous les six mois ! Elle était tellement obsédée par les malheurs amoureux – plus que par l'amour. Elle ne faisait que ça : vous faire raconter vos malheurs amoureux. Les bonheurs amoureux ne l'intéressaient absolument pas. Les drames sexuels l'intéressaient. J'étais ainsi une sorte de proie à plusieurs titres : très fragile sur le plan amoureux, plus le judaïsme qui la fascinait, plus le violon.

Prendre un violon et jouer, pour elle, c'était ça, la musique ; ça sortait du ventre. C'est aussi du travail, mais elle n'avait pas du tout la notion de cela.

« – Vous écoutez de la musique souvent ?

– Non, je ne peux pas. Vous savez, vivre, c'est beaucoup taire de choses. Beaucoup en ressentir mais ne pas les dire. C'est aussi affronter une solitude essentielle. Et j'avoue que tout ce qui est resté du non-dit en moi, dès que j'entends de la musique, se montre, et je pleure, et c'est impossible¹. »

C'est quelqu'un qui affirmait – à juste titre – un énorme amour pour la musique. Mais comme dans d'autres domaines, elle avait quelques pièces emblématiques : quelques chansons, quelques œuvres classiques qu'elle écoutait presque en boucle toute la journée. Elle parlait de son rapport avec la musique, en réalité c'était un rapport avec quelques œuvres : *Le Clavier bien tempéré*, la *Chaconne* de Bach, quelques chansons des années 1930, quelques musiques de film américains, dont celle qui a servi d'exemple pour *India Song*. Elle avait voulu reprendre un thème célébrissime d'un film américain, je crois me souvenir que c'était *Casablanca*, mais je n'en suis pas sûr ; et, parce qu'elle ne pouvait pas payer les droits, elle avait demandé à Carlos d'Alessio de s'en inspirer.

1. « Le bon plaisir de Marguerite Duras », de Marianne Alphant, France-Culture, septembre 1984, in *Marguerite Duras, le Ravissement de la parole*, par Jean-Marc Turine, Archives sonores INA/Radio France, « Les Grandes Heures », 1997. (Propos retranscrits.)

À l'égard du métier de musicien, elle avait une fascination inouïe, comme peuvent avoir les gens qui ne connaissent pas la musique : quand on s'accorde, ils trouvent ça déjà sublime... Et si on joue quelque chose de très simple, même très mal, ils s'exclament : « Qu'est-ce que c'est beau ! Qu'est-ce que j'aimerais être musicien ! » Cette fascination allait de pair avec le fait qu'elle n'imaginait pas qu'on puisse vivre de la musique. Il y avait comme une contradiction entre « C'est extraordinaire, personne ne sait faire ça, donc on doit tout donner à ceux qui savent faire ça » et « Je ne comprends pas qu'ils puissent en vivre, donc il n'y a pas de raisons qu'on puisse les payer pour ça ». La musique, c'est un don, ce n'est pas du travail.

La musique, Marguerite Duras en parlait énormément, mais elle ne la connaissait pas. Elle ne savait pas jouer du piano. Elle ne lisait pas vraiment la musique. Les petits morceaux qu'elle jouait, on en parlait comme de choses très anciennes, acquises depuis très longtemps, et qu'elle restituait éternellement. Les interprètes, les différentes versions, ça ne l'intéressait pas. Elle percevait des choses en écoutant, elle en parlait avec des mots qui n'avaient rien à voir avec la musique mais elle disait des choses qui étaient justes.

En amour comme ailleurs, les choses ne l'intéressaient que si elles étaient impossibles. Et pour que les choses restent impossibles, il fallait ne pas trop les connaître. Il fallait qu'elles restent obscures pour demeurer magiques, sacrées.

« Pour moi, c'est la plus haute instance de... – j'allais dire : de la pensée. À son stade non formulé. A son stade presque millénaire, archaïque. La pensée dans ses premiers et ses derniers instants. Mêlée à la sensibilité. Pas dégagée encore du magma de la sensibilité. Elle ne sait pas ce qu'elle dit, la musique. Elle ne sait pas ce qu'elle fait. Elle est innocente à en hurler². »

Elle tapotait sur le piano, faisait de petits arpèges... Mais elle avait une oreille. Un sens du son. De la qualité des sons. De la beauté des sons. De l'accointance entre un son et un texte, un son et une ambiance. Elle avait une écoute. Quand je jouais devant elle, je sentais une oreille, un instinct une intuition. Je ne sais pas quel mot utiliser... Une sensibilité, tout simplement. Elle avait des fulgurances de sensations, d'imagination bien réelles.

Elle adorait la chaconne de la *Partita* en ré mineur pour violon seul. Elle m'a montré quelques rushes du *Navire Night* et elle m'a dit : « Il faudrait que ce soit la *Chaconne* ou quelque chose comme ça. » La *Chaconne*, c'est l'idée d'une séquence variée éternellement. Trente variations à partir de deux mesures. À partir d'une cellule relativement simple, noire-noire pointée-croche, assez calme. Ce choix m'a paru totalement pertinent avec *Le Navire Night*. Mais lorsque Marguerite m'a demandé : « Est-ce qu'on peut la mettre dans le film ? », je lui ai répondu : « Ça me paraît fou. Avec une musique aussi forte, il ne va plus y avoir de film. » Elle en a convenu et m'a demandé de composer quelque chose à partir de ça. J'ai cherché à retrouver cette sensation de tourner

2. *Ibid.*

autour d'une note. Variation lancinante autour d'un noyau. Non plus autour de deux mesures, mais autour d'une note, d'un timbre. Le sol, la corde la plus grave du violon, qui a une résonance double puisqu'elle est la plus épaisse et qu'elle est jouée à vide. Toute personne qui parle à une note de base à laquelle elle revient. Nous avons tous un phrasé, des variations avec grande amplitude ou peu d'amplitude, mais chacun a un centre, d'où il part et où il revient à la fin d'une phrase. J'avais repéré que, chez Marguerite, c'était un sol. L'idée lui a plu. D'autant plus qu'il y a eu beaucoup de voix *off*. Il y a un accord de timbre, de tempo, entre la musique et la voix de Marguerite Duras qui joue beaucoup, inconsciemment, chez l'auditeur. Si la musique a été juste, c'est parce que la demande de Marguerite était juste. Même si je suis convaincu qu'elle m'a demandé la *Chaconne* parce qu'elle ne connaissait que ça pour violon seul.

Marguerite Duras avait une sensibilité beaucoup plus forte que certaines personnes qui possèdent deux mille disques et vous disent qu'Heifetz fait ça dans telle mesure ou que tel adagio ne devrait pas être à 42 mais à 46 à la noire... Elle savait s'imprégner de tout. Le prendre en elle. Ses émotions, elle ne cherchait pas à les contrôler ou à les canaliser. Quand on parlait de musique, ce n'était ni technique ni musicologique, on parlait de ce qu'on pouvait ressentir devant telle mélodie, de sensations vis-à-vis de tel son. Si on faisait trois enregistrements de trois notes, do mi sol, elle vous disait : « Je préfère telle prise » et c'était pour des raisons absolument fondées. On a travaillé ensemble sur l'idée du timbre aux limites de l'émission, on était très proches là-dessus

et elle ne se trompait pas. C'était sur du presque rien : un son qui arrivait un poil plus tard, un poil moins propre. Elle le percevait très bien, comme elle percevait ce que ça allait apporter à telle image. Il y a quelque chose en elle que peu de gens ont. Une vraie force sensible. Une vraie force créative. En ce sens, elle était musicienne, oui.

Ami Flammer

« Elle était musicienne » dans *Les Cahiers de l'Herne*

L'histoire de ma vie n'existe pas

Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai il n'y avait personne. L'histoire d'une toute petite partie de ma jeunesse je l'ai plus ou moins écrite déjà, enfin je veux dire, de quoi l'apercevoir, je parle de celle-ci justement, de celle de la traversée du fleuve. Ce que je fais ici est différent, et pareil. Avant, j'ai parlé des périodes claires, de celles qui étaient éclairées. Ici je parle des périodes cachées de cette même jeunesse, de certains enfouissements que j'aurais opérés sur certains faits, sur certains sentiments, sur certains événements. J'ai commencé à écrire dans un milieu qui me portait très fort à la pudeur. Écrire pour eux était encore moral. Écrire, maintenant, il semblerait que ce ne soit plus rien bien souvent. Quelquefois je sais cela : que du moment que ce n'est pas, toutes choses confondues, aller à la vanité et au vent, écrire ce n'est rien. Que du moment que ce n'est pas, chaque fois, toutes choses confondues en une seule par essence inqualifiable, écrire ce n'est rien que publicité. Mais le plus souvent je n'ai pas d'avis, je vois que tous les champs sont ouverts, qu'il n'y aurait plus de murs, que l'écrit ne saurait plus où se mettre pour se cacher, se faire, se lire, que son inconvenance fondamentale ne serait plus respectée, mais je n'y pense pas plus avant.

Marguerite Duras, extrait de *L'Amant*,
Éditions de Minuit, Paris, 1984

La maison

[...] On peut voir les maisons comme un lieu où on se réfugie, où on vient chercher un rassurement. Moi, je crois que c'est un périmètre clos sur autre chose que ça aussi. Oui, il se passe autre chose que tout ceci qui est courant, la sécurité, le rassurement, la famille, la douceur du foyer etc. ; dans une maison, il y a aussi l'horreur de la famille qui est inscrite, le besoin de fuite, toutes les humeurs suicidaires. C'est un tout. [...]

Quand elle déambule là, dans la maison, c'est comme si elle passait autour d'elle-même, comme si elle contour-
nait son propre corps... Comme si elle en épousait même le contour, comme si la maison elle-même avait forme
de femme, si vous voulez. [...]

Marguerite Duras, à propos de Nathalie Granger

In *Les lieux de Marguerite Duras* par Michelle Porte, Éditions de Minuit, 1978

« Marguerite était à vendre. Les frères n'envisageaient pas de travailler, la mère considérait comme normal que sa fille quitte la famille moyennant espèces sonnantes et trébuchantes. Ils lui cherchèrent un parti avant même le début de l'histoire avec Léo. En vain. Personne, apparemment, ne voulait de Marguerite. Survient, miraculeusement, la rencontre avec Léo. « Comment Léo me remarqua-t-il ? Il me trouva à son goût. Je ne m'explique la chose que parce que Léo lui-même était laid. Il avait eu la petite vérole, et il en avait gardé des traces. Il était nettement plus laid qu'un Annamite moyen mais il s'habillait avec un goût parfait. » Tant pis s'il était laid. Tant pis pour les midinettes et les cœurs sensibles (dont j'étais) qui ont fantasmé sur la beauté sensuelle de l'amant, sa peau de pluie, ses mains expertes, son corps parfait. L'amant est très laid et mal foutu. L'amant apparaît même répugnant aux yeux de cette tendre jeune fille, oui, mais l'amant s'intéresse à elle. Quelqu'un de l'autre sexe la regarde enfin, la prend en considération, lui donne l'impression d'exister. »

« L'amant devient alors l'objet d'échange, la source de l'argent, l'unique ressource de la famille Donnadiou. Dans ce jeu pervers dont elle prend l'initiative, Marguerite est-elle dupe, complice ou victime ? Elle se pique au jeu. Au jeu de l'amour qu'elle transfigurera par l'écriture dans ses deux versions de l'amant. Belle revanche de l'écrivain sur la sordide réalité ! Elle fera résonner cette histoire qu'elle amplifiera et romancera de manière si émouvante et apparemment si véridique que l'amant deviendra un épisode de sa vraie vie – que nul ne songera à contester. Avec le livre *L'Amant*, elle s'est vengée. D'une histoire minable, elle a fait un conte érotique. Elle a encaissé l'argent avec délices. »

Laure Adler, *Marguerite Duras*, Éditions Gallimard, Paris, 1998

L'inconnue de la rue Catinat

entretien avec Marguerite Duras

Le Nouvel Observateur À l'origine de *L'Amant*, il y avait une image, une photographie...

Marguerite Duras Oui. Le texte de *L'Amant* s'est d'abord appelé *L'Image absolue*. Il devait courir tout au long d'un album de photographies de mes films et de moi. Cette image, cette photographie absolue non photographiée est entrée dans le livre.

Elle aurait eu trait à la traversée d'un fleuve sur un bac. Cette image centrale – de même que ce bac qui, sans doute, n'existe plus, de même que ce paysage, ce pays aussi, détruits –, que personne d'autre que moi ne connaît, ne peut mourir que de moi, que de ma mort. Mais elle aura été et restera signalée, son existence, sa permanence « rétiniennne » auront été posées là, dans ce livre-là. Dans cet album, j'aurais parlé d'une autre photographie qui aurait pu passer – pour les autres gens – pour l'image absolue. C'est celle de ma mère et de ses trois enfants rassemblés un après-midi à Hanoi. Le livre ne part pas de cette photographie-là, effective, mais il y revient chaque fois qu'il parle de la mère et de son désespoir, ce désespoir si pur dont elle était douée – je cite le livre.

Dans le *Barrage*, je lui rendais un hommage qu'elle n'a pas vu, qu'elle n'a pas lu. Pour elle, dans le livre, j'accusais sa défaite, je la dénonçais. Qu'elle n'ait pas compris cela reste une des tristesses de ma vie. Ici, c'est différent. Il fallait mentir. Mon amant était chinois. Le dire, même dans un livre, ce n'était pas possible du vivant de ma mère. Un Chinois – amant de son enfant – même remarquablement riche, c'était l'équivalent d'une déchéance

peut-être encore plus grave que celle de la ruine des barrages parce qu'elle atteignait ce qu'elle vivait comme étant un don du ciel, sa race, ici, blanche.

NO Dans *L'Amant* vous écrivez : « L'histoire de ma vie n'existe pas. Ça n'existe pas. Il n'y a jamais de centre. Pas de chemin, pas de ligne. Il y a de vastes endroits où l'on fait croire qu'il y avait quelqu'un, ce n'est pas vrai, il n'y avait personne. »

MD On croit que la vie se déroule comme une route entre deux bornes, début et fin. Comme un livre qu'on en ferait. Que la vie, c'est la chronologie. C'est faux. Tandis que l'on est à vivre un événement, on l'ignore. C'est par la mémoire, ensuite, qu'on croit savoir ce qu'il y a eu. Alors que – ce qui en reste de visible est le superflu, l'apparence. Le reste de l'événement est gardé, farouchement, biologiquement, hors de portée. Quand on approche de la mort, c'est très frappant, vous verrez, je l'espère. Il y a des points éclairés, isolés, ou bien des passages clairs vers des régions sombres, inextricables. On se voit aller vers, mais on ne sait plus vers quoi. Peut-être est-ce lorsque les instants vécus l'ont été pleinement qu'ils laissent le moins à revoir, à penser. L'histoire de votre vie, de ma vie, elles n'existent pas, ou bien alors il s'agit de lexicologie. Le roman de ma vie, de nos vies, oui, mais pas l'histoire. C'est dans la reprise des temps par l'imaginaire que le souffle est rendu à la vie. C'est quand Leroi-Gourhan atteint la recherche personnelle à travers la recherche formelle des historiens qui l'ont précédé qu'il est le plus convaincant. Il se met à la place des hommes de Lascaux et il se demande ce qu'il aurait fait, lui, devant la rivière. Traverser, lui, il aurait traversé la rivière –, il aurait cherché les passages à gué et il aurait traversé la rivière. Et

aux gués de la Vézère, il cherche. Et il trouve les premières maisons des premiers âges.

NO Après la lecture du livre, on se trouve devant l'impossibilité de le qualifier. Ce n'est pas un roman ni une autobiographie, ni même un récit au sens classique du terme. Comment a-t-il été écrit ?

MD Je l'ai écrit mesure par mesure, temps par temps, sans jamais essayer de trouver une correspondance plus ou moins profonde entre eux, les temps. J'ai laissé opérer cette correspondance à mon insu. Je l'ai laissée se faire. L'épreuve d'écrire, c'est de rejoindre chaque jour le livre qui est en train de se faire et de s'accorder une nouvelle fois à lui, de se mettre à sa disposition. S'accorder à lui, au livre.

Il n'y a de composition que musicale. Dans tous les cas, c'est ce rajustement au livre qui est d'ordre musical. Si on ne fait pas cela, on peut toujours faire les autres livres, ceux dont le sujet n'est pas l'écriture. Mais c'est des choses autres que des livres, c'est d'autres gens, une autre consommation, une autre morale, une autre société, sans liens, sans descendance ni fraternité, subie par ses sujets dans un isolement historique, fatal, et qui a déjà été vécu ailleurs, dans des instances de l'histoire de la pensée ou dans celles du pouvoir. Mais ce n'est pas l'écriture, la liberté.

NO Devant le livre à faire, y a-t-il un élément précis qui déclenche le processus de l'écriture ?

MD Je crois que ça part des mots. Peut-être. Je les vois, je les place et la phrase vient après, elle s'accroche à eux, elle les entoure, elle se fait comme elle peut. Les mots, ils ne bougent pas, ils ne bronchent pas. Il y a les mots de la phrase. Et il y a les mots du livre. Le

mot « désert » scande le livre tout entier. Le mot « amant » aussi. Les mots « blanc », « blanche » aussi, le blanc des maisons de postes de brousse, le blanc des murs dans l'ombre du fleuve, des maisons de Blancs, et celui, éclatant, de la peau de l'enfant, de la jeune fille blanche. La Chine aussi envahit le livre. Un ami me dit : ce n'est pas le Chinois dont tu parles, c'est de la Chine. C'est vrai que la Chine vient jusqu'à capter Hélène Lagonelle, son corps, qui à son tour envahit le livre. C'est à le relire que je m'en aperçois. Il y a une métonymie constante, incessante, dans L'Amant.

J'ai su plus tard que ce n'était pas moi maintenant qui avais alimenté le livre ni trouvé l'ordre de son déroulement, c'était en moi. Quelqu'un que je croyais ne plus connaître et que j'avais laissé faire. Pour tout vous dire, je crois qu'il n'y a pas de grand roman ni de roman « véritable » en dehors de soi. C'est moi, l'histoire.

NO Le type de narration que vous employez dans L'Amant fait écho sur le lecteur en suscitant son imaginaire, au lieu de l'enfermer dans la structure du récit traditionnel.

MD Je crois que c'est parce que la part singulière de soi, ici, est toujours la plus partagée. Ici, la nostalgie est partie, la plainte aussi. Les images sont toutes retirées de l'oubli. Tout est passé. La politique aussi est passée, et dans le monde et dans cette zone désenchantée de la terre. J'ai émigré en France. Mais les voyages que je préfère, c'est là, en France, les plaines du Nord, la Loire. Je n'ai jamais éprouvé le besoin de revoir l'Indochine. Mais la France que je n'ai pas connue à l'âge où je ne savais pas regarder les choses, j'ai toujours envie de la voir.

NO Pouvez-vous préciser ce que vous entendez par « écriture courante » ?

MD Quand on passe de la malfaisance de mon frère à la description du ciel équatorial, de la profondeur du mal à la profondeur du bleu, de la fomentation du mal à celle de l'infini, c'est ça. Et cela sans qu'on le remarque, sans qu'on le voie. L'écriture courante, c'est ça, celle qui ne montre pas, qui court sur la crête des mots, celle qui n'insiste pas, qui a à peine le temps d'exister. Qui jamais ne « coupe » le lecteur, ne prend sa place. Pas de version proposée. Pas d'explication.

Dans l'écriture de *L'Amant*, il y a aussi des traces de parler populaire. On va au photographe quand on y va une fois ou deux par existence. Quand on y va plus souvent, on va chez le photographe.

NO À Vinh-Long, la mère veuve, seule avec ses trois enfants. Quel genre de famille étiez-vous ?

MD Notre famille était comme toutes les familles, mais ouvertement. Abruptement. On était ce qu'on paraissait être. On ne prenait aucune précaution pour paraître autres, c'était notre noblesse, cette sauvagerie. Pour le reste, notre éducation n'avait aucun rapport avec une éducation française ou même européenne. Quand la forêt équatoriale est face à votre chambre d'enfant, on lit différemment Baudelaire à vingt ans.

Il y a toujours dans la relation familiale une dimension haïssable. Nous, elle était à découvert. Elle se présente comme une loi de l'espèce. Dans une famille, lorsque les relations sont bonnes, amicales, charmantes, c'est que la nature a été contournée. La vocation directe, native, de la famille est une vocation animale, effrayante. On n'est pas destiné à vivre ensemble. La famille, c'est un passage en commun par la nourriture commune, l'élevage.

La vie est remise à « plus tard », « Tu verras plus tard », c'est ce que

disent les parents. C'est après qu'on vivra, quand on se sera séparé. Vivre, c'est oublier la loi.

NO Vous parlez de la malfaisance de votre frère aîné. Vous le présentez au lecteur tel que l'assassin de *La Nuit du chasseur*. Pouvez-vous expliquer pourquoi ?

MD Oui. Il n'éprouvait jamais aucun remords. Il n'avait jamais aucun scrupule. Il n'avait sans doute aucun imaginaire concernant la situation de l'autre après ses méfaits. J'appelle ça : la malfaisance. Il régnait sur la famille, il faisait peur. Je ne peux pas m'empêcher de le comparer tout le temps au père de *La Nuit du chasseur*, à ce personnage indécis, entre le criminel et le père.

NO Il y avait une dimension incestueuse dans son rapport avec vous ?

MD J'ai cru longtemps que non, quant à moi. Mais du fait que je décelais la sienne, c'est qu'il y en avait une en moi aussi. Je ne veux pas danser avec lui parce que je ne veux pas me rapprocher de son corps. Ça me fait horreur parce que ça me trouble. C'est mon frère qui m'a fait croire à la malfaisance native de l'homme.

NO Des trois enfants, c'est toujours vers lui qu'allait la préférence absolue de votre mère ?

MD Oui. Absolument. Elle devait savoir pourquoi il était comme ça. Elle devait savoir qu'elle lui avait adjoint un frère et une sœur et qu'il ne s'en était jamais remis. Elle devait se croire tenue de le protéger à cause de cet enfer qu'elle lui avait fait. Elle, pour lui, c'était la religion. C'était Dieu. Quand mon père est mort, elle m'a dit que la préférence de mon père était toujours allée au petit frère, qu'« *il n'aimait pas son aîné* ». Le père est mort. Mais il restait les deux autres enfants. Il ne s'en est jamais remis.

NO Vous écrivez ceci : « J'avais à quinze ans le visage de la jouissance et je ne connaissais pas la jouissance. Ce visage se voyait très fort. »

MD Oui, je ne la connais pas encore mais je suis prête pour cela. Puisque j'ai déjà le chapeau d'homme couleur bois de rose au large ruban noir, les souliers strassés et la ceinture de cuir qui déforme les robes de ma mère jusqu'à les faire miennes. C'est à ma mère que j'ai soutiré cet achat, un jour de désespoir.

Au moment où la photo aurait pu être prise, personne ne savait l'importance de ce passage du bac. Ça a été le déclenchement de la vie. C'est après, pour la première fois, que j'ai menti à ma mère, sur cet amour-là, c'est-à-dire sur mon propre désir. Il y a une chose que je n'ai jamais dite. C'est quand, pour la première fois, j'ai vu la beauté que pouvait avoir une femme, ou encore : la beauté dont un corps et un visage de femme pouvaient se charger. C'était en 1926. Ça s'est passé à Saïgon, à l'angle du boulevard Charner et de la rue Catinat. J'étais boulevard Charner. Une femme est arrivée dans l'autre sens, elle tournait rue Catinat. Ça a duré quelques secondes.

Elle avait une robe noire, très fluide, très légère, comme en soie satinée. La jupe arrivait au genou, retenue aux hanches. Le corps était très élevé, athlétique, très mince. Les cheveux noirs étaient lisses, coupés à la garçonnette. La robe et le corps étaient indissociables, un seul objet confondu, porté par la marche d'une élégance bouleversante, nouvelle. Le haut de la jupe était du même satin que la robe, mais fait de carrés alternés d'un grège terne, ingrat, et noir. La robe était très décolletée, sans manches. La femme portait des hauts talons. Elle n'avait aucun bijou. Elle était d'une

beauté inoubliable. J'avais le sentiment d'avoir été brûlée par son passage. Je suis restée interdite.

Maintenant je sais que cette silhouette maigre et haute, c'est encore Anne-Marie Stretter. Et c'est donc déjà Betty Fernandez et Marie-Claude Carpenter.

NO Y a-t-il autre chose dont vous vouliez parler ?

MD Je voulais commencer par là. Quand on fait paraître un livre, c'est une période toujours difficile. Même quand la critique est bonne, cette période est mal vécue. Un peu comme un deuil. Elle met le livre dans une situation coupable. Et l'auteur dans la situation d'avoir à le défendre. D'en parler me fait aussi peur que lorsque j'avais à traverser une place vide après cette cure anti-alcool. Justifier qu'on écrit des livres un peu comme si c'était mal, c'est ça qui est intolérable. Je n'ai rien à justifier, on l'oublie toujours, moi comme les autres, rien.

Propos recueillis par Hervé Le Masson
Entretien paru dans *Le Nouvel Observateur*, n° 1038,
28 septembre-4 octobre 1984, p. 52

Marguerite Duras

1914 Naît le 4 avril à Gia Dinh (banlieue de Saigon).

1923 Son père meurt en France, la mère s'installe avec ses trois enfants à Vinh Long (delta du Mékong).

1932 Quitte Saigon, rentre en France poursuivre ses études.

1933 Licence en droit ; rencontre Robert Antelme (l'épouse en 1939).

1942 Rencontre Dionys Mascolo.

1943 Entre dans la Résistance avec R. Antelme et D. Mascolo ; publie *Les Impudents* chez Plon et *La Vie tranquille* (Gallimard).

1944 Arrestation de R. Antelme, déporté à Dachau ; Duras s'inscrit au PCF.

1947 Se remarie avec D. Mascolo, naissance d'un fils, Jean.

1950 Quitte le PCF ; *Un Barrage contre le Pacifique*.

1952 *Le Marin de Gibraltar*.

1955 *Le Square*.

1957 Rencontre Gérard Jarlot, avec qui elle collaborera pour de nombreuses adaptations théâtrales ou cinématographiques ; se sépare de D. Mascolo ; décès de sa mère.

1958 *Moderato Cantabile* ; adaptation au cinéma de *Barrage contre le Pacifique*, film réalisé par René Clément ; dialogues d'*Hiroshima mon amour*, d'Alain Resnais.

1960-1967 Milite activement contre la guerre d'Algérie, signature du « Manifeste des 121 ».

1963 Commence l'écriture du *Vice-Consul*.

1964 *Le Ravissement de Lol V. Stein*.

1965 *Théâtre* (tome I, Gallimard).

1968 *L'Amante anglaise* dans une mise en scène de Claude Régy.

1969 Réalise au cinéma *Détruire, dit-elle*.

1972 Écrit *India Song* et *La Femme du Gange* qu'elle réalise (avec Catherine Sellers, Gérard Depardieu, D. Mascolo).

1973 *India Song* devient une pièce de théâtre ; également réalisée au cinéma (sortie en 1975).

1977 *Le Camion* au cinéma, apparition de Duras en tant qu'actrice.

1979 Réalisation de quatre courts-métrages.

À partir de 1980 Réalisation de *Dialogue de Rome*, puis *Savannah Bay*, *La Maladie de la mort*.

1984 Publie *L'Amant* ; Prix Goncourt.

1985 Met en scène *La Musica deuxième* ; écrit *Yann Andréa Steiner* (P.O.L, 1992), *Écrire* (Gallimard, 1993) et *C'est tout* (P.O.L, 1995).

1996 Meurt le 3 mars à Paris.

Astrid Bas

Suit sa formation de comédienne au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris dans la classe de Dominique Valadié.

Théâtre

Elle joue sous la direction de Martine Drai dans *Lézardes* (1995) ; Bruno Bayen *Qu'une tranche de pain* de R.W. Fassbinder (1995) ; Louis-Do de Lencquesaint *Anatole* d'Arthur Schnitzler (1995) ; Georges Lavaudant *6 fois 2* (1996), *La Cour des comédiens* (1996), *Ulysse-matériaux*(1996), *Hamlet clone* (2002), *Commencements sans fin* (2003), *La Mort de Danton* de Georg Büchner (2003), *Satyricon* de Bruno Maderna (2004), *La Rose et la hache* d'après William Shakespeare (2004), *Hamlet (un songe)* d'après William Shakespeare (2006), *Les Cenci* d'Antonin Artaud (2006), *Cassandra* d'après Krista Wolf (2006), *La Rose et la Hache* d'après *Richard III* de William Shakespeare (2007), *Hercule* de Sophocle (2007-2008), *La Mort d'Hercule* de Sophocle (2008) ; avec Alain Ollivier dans *Le Cycle des Coufontaine* (1996) ; Jean-Michel Potiron *Alglavaine et Selysette* de Maurice Maeterlinck (1996) ; Anatoli Vassiliev *Le Joueur* de Dostoïevski (1996) ; Hélène Vincent *La Nuit des Rois* de William Shakespeare (1998) ; Eugène Durif *La Planète Durif* (1998) ; Christophe Pertont *La Chair empoisonnée* de Franz-Xaver Kroetz (1999) ; Frédéric Fisbach *Tokyo's Note* de Horiza Hirata (2000) ; Jean-Marie Patte *Crave* (2001), *Écrire / Roma* d'après Marguerite Duras (2004), Yves Beaunesne

La Princesse Maleine de Maurice Maeterlinck (2002) ; Moïse Touré *Paysage après la pluie* Montage de textes de Jacques Prunair (2005).

Mises en scène et lectures

Elle a dirigé en 1999 des lectures de *Livres Perdus* de Roger Dextre, signé les mises en scène de *Matériau Platonov* de Georges Lavaudant aux Ateliers Berthier (2003), *Les Trois sœurs* d'Anton Tchekov aux Ateliers Berthier (2007), *Phèdre en Inde*, journal de Jean-Christophe Bailly (tournée en Inde) (2008), *La Musica* de Marguerite Duras avec Daniel Pettrow (tournée aux États-Unis) (2008).

Cinéma/Télévision

Elle tourne au cinéma avec Shiri Tsur, Arnaud Viard, Benoît Jacquot et à la télévision sous la direction de J.D. de la Rochefoucauld, Benoît Jacquot, Bruno & Nicolas.

Ami Flammer

Artiste précoce (à cinq ans, il prend ses premiers cours de violon), considéré très tôt comme un instrumentiste de talent (en 1969 il obtient un Premier Prix de violon au Conservatoire de Paris, travaille à la Juilliard School de New York, puis est lauréat de nombreux Concours internationaux), Ami Flammer aurait pu se contenter d'une grande carrière de concertiste avec les meilleurs orchestres internationaux dans le sillage de ses grands maîtres Henryk Szeryng, Christian Ferras ou Nathan Milstein. Pourtant, son tempérament engagé et sa curiosité le conduisent à suivre des voies multiples et originales.

Violon solo de l'Orchestre de Chambre de Versailles, membre du Quatuor Prat, soliste de l'Orchestre de Haute-Normandie et de l'Orchestre de Chambre de Toulouse, membre de formations tournées vers la musique contemporaine (Collectif 2e2m, Ensemble l'Itinéraire, Quatuor Carré-Le Partage des Voix...), il n'hésite pas à aborder la musique yiddish qu'il découvre en Israël lors d'une expérience en kibboutz. Pédagogue recherché, il enseigne aujourd'hui la musique de chambre au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et a d'ailleurs publié en 1988 un grand ouvrage sur le violon (Éditions Lattès/Salabert) qui fait autorité. Il a également formé un duo avec le pianiste Jean-Claude Penner et enregistré des pièces de Franck, Debussy, Szymanowski, Enesco, Webern, Schoenberg et Janacek (chez Grave). Ami Flammer a créé de nombreuses partitions qui lui sont dédiées (en particulier les *Freeman Etudes* de John Cage)

et est lui-même compositeur. À son actif, des musiques pour les films d'Éric Rohmer et de Marguerite Duras (*Navire Night*, *Césarée*, *Mains négatives*), et pour le théâtre le spectacle *Kafka* en 1993 au Festival d'Avignon avec Michael Lonsdale. Musicien singulier qui revendique sa liberté, Ami Flammer est un humaniste du temps présent dont le désir de musique, au-delà des frontières, est sans fin.