



B R E S T

CENTRE NATIONAL DE RESIDENCE
ET DE CREATION DRAMATIQUE
ET CHOREGRAPHIQUE DE BREST

AVANT SCENE

LA PLUIE D'ETE

de Marguerite Duras

Mise en scène de Eric Vigner

Création Résidence du Centre National

Dramatique et Chorégraphique Le Quartz de Brest

Il faut porter en soi

Le chaos, pour engendrer

Une étoile qui danse

Zarathoustra

SOMMAIRE

- Biographie, Marguerite Duras.....	p. 1 - 2
- Hommage à Marguerite Duras, Jacques LACAN	p. 3 - 4
- Le Silence, la Parole.....	p. 5
- Entre Voix et Image	p. 6
- Le mythe de la famille.....	p. 7 - 8
* Le petit frère.....	p. 9
* La mère	p. 10 - 11
- Image de famille.....	p. 12
- "La Pluie d'été", Eric Vigner	p. 13 - 14
- Les enfants maigres et jaunes.....	p. 15
- "La Pluie d'été", Christiane Blot-Labarrère.....	p. 16 - 17
- Des journées entières dans les classes.....	p. 18
- Entretien avec Marguerite Duras.....	p. 19 - 20 - 21
- "La Pluie d'été" (extrait)	p. 22
- Bibliographie, Marguerite Duras.....	p. 23
- La Pluie d'été, une création du CNDC de Brest	p. 24
* La distribution.....	p. 25
* La Compagnie Suzanne M.....	p. 26
* Eric Vigner.....	p. 27 - 28
* Eric Vigner au Quartz	p. 29
* Tournées de "La Pluie d'été"	p. 30

Repères biographiques

Marguerite Duras

1914 Naissance de Marguerite Donnadiou à Gia Dinh, Cochinchine (actuel Sud-Vietnam). Père professeur de mathématiques, mère institutrice à l'école indigène. Elle est le troisième enfant. Deux frères la précèdent.

1918 Mort du père.

1924 Vit à Phnom-Penh, Vinh-Long, Sadec. Achat par la mère d'une concession incultivable à Prey-Nop (Cambodge).

1930 Saïgon. Loge à la pension Lyautey. Études secondaires au lycée Chasseloup-Laubat.

1932-1933 Retour définitif en France après le baccalauréat. Vit à Paris. Études de mathématiques, de droit, de sciences politiques.

1937 Emploi au ministère des Colonies.

1939 Mariage avec Robert Antelme.

1940-1942 Publie, en collaboration avec Philippe Roques, *L'Empire français*, aux Éditions Gallimard. Travaille au Cercle de la Librairie. *La Famille Taneran* est refusé par Gallimard.

Mort du premier enfant. Mort du plus jeune frère durant la guerre sino-japonaise. Rencontre avec Dionys Mascolo.

1943 Publication des *Impudents* sous le pseudonyme de Marguerite Duras.

Vit au 5, rue Saint-Benoît (Paris VI^e).

Fréquente J. Genêt, G. Bataille, H. Michaux, M. Merleau-Ponty, R. Leibowitz, E. Morin, etc.

Adhère avec R. Antelme et D. Mascolo au Mouvement national des prisonniers de guerre (MNPDG, qui deviendra MNPDGD par l'ajout du mot « déporté »). Activités dans la Résistance auprès de Morland (François Mitterrand).

1944 Arrestation et déportation de R. Antelme à Buchenwald, puis Dachau (voir *La Douleur*). Adhésion au parti communiste. Devient secrétaire de cellule de la rue Visconti. Crée un service de recherches qui publie le journal *Libres*, où sont rassemblées les informations recueillies sur les prisonniers et les déportés. Publication de *La Vie tranquille*.

1945 Retour de R. Antelme. Rue Saint-Benoît, auprès de lui, de Dionys Mascolo et de Marguerite Duras se réunissent, parmi d'autres, G. Martinet, J.-T. Desanti, E. et G. Vittorini, J.-F. Rolland, C. Malraux, J. Duvignaud et C. Roy qui donne dans *Nous* ce portrait d'époque de l'écrivain : « Elle avait un esprit abrupt, une véhémence baroque et souvent cocasse, une ressource infinie de fureur, d'appétit, une brutalité de chèvre, une innocence de fleur (...), une douceur de chat et ces aigrettes de folie qui jaillissent parfois des chats. (...). Avec cela solide, gaiement vorace, les pieds sur terre. »

Fonde avec R. Antelme les Éditions de la Cité universelle, qui publient, en 1946, *L'An zéro de l'Allemagne* d'Edgar Morin, les *Œuvres* de Saint-Just présentées par D. Mascolo et, en 1947, *L'Espèce humaine* de R. Antelme.

1946 Été en Italie. Divorce d'avec R. Antelme.

1947 Naissance de son fils Jean Mascolo.

1950 Publication du *Barrage contre le Pacifique*. Exclusion du parti communiste.

1952 *Le Marin de Gibraltar*.

1953 *Les Petits Chevaux de Tarquinia*.

1954 *Des journées entières dans les arbres*.

1955 Première pièce de théâtre : *Le Square*.

1957 Se sépare de D. Mascolo.

1958 *Moderato Cantabile*. Lutte depuis 1955 contre la poursuite de la guerre d'Algérie, puis contre le pouvoir gaulliste. Collabore à divers hebdomadaires et revues (voir *Outside*).

1959 Scénario de *Hiroshima mon amour* pour Alain Resnais. À partir de 1960, appartient au jury du prix Médicis, dont elle démissionne quelques années après :

« S'il existait un jury de contestation, j'y entrerais », déclare-t-elle à Jean Schuster (*L'Archibras*, n° 2, 1966).

Publie des articles dans *Le 14 juillet*, revue dirigée par D. Mascolo et J. Schuster.
Fréquente M. Blanchot.

1961 Écrit *Une aussi longue absence* pour le film d'Henri Colpi. Ce scénario est le fruit d'une collaboration avec Gérard Jarlot, prix Médicis 1963 (voir « L'Homme menti » in *La Vie matérielle*). Vit à Paris et à Neauphle-le-Château où elle possède une maison.

1962 *L'Après-midi de M. Andesmas*.

1964 *Le Ravissement de Lol V. Stein*.

1965 *Le Vice-Consul*.

1966 Coréalise *La Musica* avec Paul Seban.

1968 Participe aux événements de Mai. Lire dans *Les Yeux verts* le texte politique sur la naissance du Comité d'action étudiants-écrivains, texte rejeté par le Comité qui se disloque rapidement.

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

1970 *Abahn Sabana David*.

1971-1976 *L'Amour*. Tourne *Jaune le soleil* d'après *Abahn Sabana David*, puis successivement *Nathalie Granger*, *La Femme du Gange*, *Baxter*, *Véra Baxter*, *Son nom de Venise dans Calcutta désert*. Vit à Trouville dans l'ancien hôtel des Roches noires, à Paris et à Neauphle-le-Château.

En 1975, *India Song* obtient le prix de l'Association française des cinémas d'art et d'essai au Festival de Cannes. En 1976, *Des journées entières dans les arbres* est récompensé par le prix Jean Cocteau.

1977 *Le Camion*. Se consacre régulièrement au cinéma et publie les textes de ses films.

1978-1980 Tourne *Le Navire Night*, *Césarée*, *Les Mains négatives*, *Aurélia Steiner*.

1981 Voyage au Canada pour une série de conférences de presse à Montréal, aux États-Unis, en Italie : *Dialogue de Rome*.

1982 Cure de désintoxication à l'hôpital Américain de Neuilly (voir *M. D.* de Yann Andréa).
Publication de *La Maladie de la mort*.

1984 Prix Goncourt pour *L'Amant*. Publication de *Outside*.

1985 Publication de *La Douleur*. La prise de position de Marguerite Duras dans l'affaire criminelle dite « affaire Villemin » soulève, à partir d'un article publié dans *Libération* le 17 juillet, l'hostilité d'une partie des lecteurs et la polémique chez plusieurs féministes. Tourne *Les Enfants*.

1986 Prix Ritz-Paris-Hemingway pour *L'Amant*, « meilleur roman publié dans l'année en anglais ». Donne *Les Yeux bleus cheveux noirs*.

1987 Publie *Emily L.* et *La Vie matérielle*.

1988-1989 Grave coma. Hospitalisation.

1990 Publication de *La Pluie d'été*. Mort de R. Antelme.

1991 *L'Amant de la Chine du Nord*.

Le Théâtre de l'amante anglaise

1992 Yann Andréa Steiner

1993 Ecrire



Saigon,
à l'époque de
l'Amant, 1930-1932.
(Coll. J. Mascolo.)

Hommage à Marguerite Duras

(à propos de Lol. V. Stein)

(...)

Je pense que, même si Marguerite Duras me fait tenir de sa bouche qu'elle ne sait pas dans toute son oeuvre d'où Lol lui vient, et même pourrais-je l'entrevoir de ce qu'elle me dit la phrase d'après, le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position, lui fût-elle donc reconnue comme telle, c'est de se rappeler avec Freud qu'en sa matière, l'artiste toujours le précède et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie.

C'est précisément ce que je reconnais dans le ravissement de Lol V. Stein, où Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne.

En quoi je ne fais pas tort à son génie d'appuyer ma critique sur la vertu de ses moyens. Que la pratique de la lettre converge avec l'usage de l'inconscient, et tout ce dont je témoignerai en lui rendant hommage. (...)

Car la pensée même où je lui restituerais son savoir, ne saurait l'encombrer de la conscience d'être dans un objet, puisque cet objet, elle l'a déjà récupéré par son art. C'est là le sens de cette sublimation dont les psychanalistes sont encore étourdis de ce qu'à leur en léguer le terme, Freud soit resté bouche cousue.

Seulement les avertissant que la satisfaction qu'elle emporte n'est pas à prendre pour illusoire.

Ce n'était pas parler assez fort sans doute, puisque, grâce à eux, le public reste persuadé du contraire. Préservé encore, s'ils n'en viennent pas à professer que la sublimation se mesure au nombre d'exemplaires vendus pour l'écrivain.

C'est que nous débouchons ici sur l'éthique de la psychanalyse, dont l'introduction dans mon séminaire fut la ligne de partage pour la planche fragile de son parterre.

C'est devant tous pourtant qu'un jour je confessais avoir tenu, toute cette année, la main serrée dans l'invisible, d'une autre Marguerite, celle de l'Heptaméron. Il n'est pas vain que je rencontre ici cette éponymie.

C'est qu'il me semble naturel de reconnaître en Marguerite Duras cette charité sévère et militante qui anime les histoires de Marguerite d'Angoulême, quand on peut les lire, déclassé de quelques-uns des préjugés dont le type d'instruction que nous recevons a pour mission expresse de nous faire écran à l'endroit de la vérité (...)

Et je m'arrête à ce dont Marguerite Duras me témoigne d'avoir reçu de ses lecteurs, un assentiment qui la frappe, unanime à porter sur cette étrange façon d'amour : celle que le personnage dont j'ai marqué qu'il remplit ici la fonction non du récitant, mais du sujet, mène en offrande à Lol, comme tierce assurément loin d'être tierce exclue.

Je m'en réjouis comme d'une preuve que le sérieux garde encore quelque droit après quatre siècles où la momerie s'est appliqué à faire virer par le roman la convention technique de l'amour courtois à un compte de fiction, et masquer seulement le déficit, à laquelle cette convention paraît vraiment, de la promiscuité du mariage.

Et le style que vous déployez, Marguerite Duras, à travers votre Heptaméron, eût peut-être facilité les voies où le grand historien que j'ai nommé plus haut, s'efforce à comprendre l'une ou l'autre de ces histoires qu'il tient pour ce qu'elles nous sont données : pour être des histoires vraies.

Tant de considérations sociologiques qui se réfèrent aux variations d'un temps à l'autre de la peine de vivre, sont de peu auprès de la relation de la structure qu'à être de l'Autre, le désir soutient à l'objet qui le cause. (...)

Car la limite où le regard se retourne en beauté, je l'ai décrite, c'est le seuil de l'entre-deux-morts, lieu que j'ai défini et qui n'est pas simplement ce que croient ceux qui en sont loin : le lieu du malheur.

C'est autour de ce lieu que gravitent, m'a-t-il semblé pour ce que je connais de votre oeuvre, Marguerite Duras, les personnages que vous situez dans notre commun pour nous montrer qu'il en est partout d'aussi nobles que gentils hommes et gentes dames le furent aux anciennes parades, aussi vaillants à foncer, et fussent-ils pris dans les ronces de l'amour impossible à domestiquer, vers cette tache, nocturne dans le ciel, d'un être offert à la merci de tous..., à dix heures et demie du soir en été.

Sans doute ne sauriez-vous secourir vos créations, nouvelle Marguerite, du mythe de l'âme personnelle. Mais la charité sans grandes espérances dont vous les animez n'est-elle pas le fait de la foi dont vous avez à revendre, quand vous célébrez les noces taciturnes de la vie vide avec l'objet indescriptible.

Jacques LACAN

(publié dans les cahiers Renaud-Barrault - 1965)

Le Silence, La Parole

Dans "La Communauté inavouable" (Ed. de Minuit, 1983), Maurice Blanchot souligne, à propos du texte de Marguerite Duras, *La Maladie de la Mort*, la portée générale de la recherche, dans les textes de Marguerite Duras, d'une parole de l'indicible.

La communauté inavouable : est-ce que cela veut dire qu'elle ne s'avoue pas ou bien qu'elle est telle qu'il n'est pas d'aveux qui la révèlent, puisque, chaque fois qu'on a parlé de sa manière d'être, on pressent qu'on n'a saisi d'elle que ce qui la fait exister par défaut ? Alors, mieux aurait valu se taire ? Mieux vaudrait, sans mettre en valeur ses traits paradoxaux, la vivre dans ce qui la rend contemporaine d'un passé qui n'a jamais pu être vécu ? Le trop célèbre et trop ressassé précepte de Wittgenstein, "Ce dont on ne peut parler, il faut le taire", indique bien que, puisqu'il n'a pu en l'énonçant s'imposer silence à lui-même, c'est qu'en définitive, pour se taire, il faut parler. Mais de quelle sorte de paroles ? Voilà l'une des questions que ce petit livre confie à d'autres, moins pour qu'ils y répondent que pour qu'ils veuillent bien la porter et peut-être la prolonger. Ainsi trouvera-t-on qu'elle a aussi un sens politique astreignant et qu'elle ne nous permet pas de nous désintéresser du temps présent, lequel, en ouvrant des espaces de libertés inconnus, nous rend responsables de rapports nouveaux, toujours menacés, toujours espérés, entre ce que nous appelons oeuvre et ce que nous appelons désœuvrement.

Entre Voix et Image

Etrange parole à laquelle l'écriture de Marguerite Duras donne naissance : cette parole se meut en cette zone intérieure de silence où se fait le *dire* du pouvoir d'entendre et que les voix peuvent envahir des échos de paroles en fragments. Ce qu'il est convenu d'appeler *personnages*, rôles, expressions sont la figuration projective – toujours d'une intense instantanéité – de ces échos de voix porteurs de fragments de paroles ? Les voix n'accompagnent pas l'image visuelle : elles la provoquent parfois pour ensuite l'abandonner comme épave ou encore elles la rencontrent pour la briser et aussi pour la tendre jusqu'à son extrême jouissance – sorte d'orgasme qui l'évanouit.

L'évanouissement est cette échéance ou échouage du corps lorsque la voix vient à atteindre sa limite et lorsqu'avec elle a disparu le silence d'un espace intérieur, gardien de l'ombre et signe de l'absent. Alors l'écriture serait tout entière scène extérieure, corps violents agis : le fou est une écriture dont l'ombre est disparue. Ecriture extrême, ivre de trop savoir ou de trop interpréter ; la folie hante l'écriture qui, pour être possible, doit rester soutenue du silence dont elle s'origine. Le texte – celui de Marguerite Duras – assigne au silence le pouvoir d'un lieu de parole intérieure, charme et terreur à la fois. Cette parole est terrifiante parce qu'aucun récit ne peut la retenir, ne peut empêcher ses glissements ou encore assurer une limite à ce qui s'ouvre par elle et en elle. L'homme tient-il debout seulement par ce qu'il se raconte ?

(...)

Ecrire – tout comme *analuein* – est oeuvre de *déliement*. Nous l'avons dit : cette écriture sollicite, provoque ou engendre l'intervalle interne d'un redoutable silence où remuent des paroles apportées par des échos de voix. Ce silence est théâtre d'ombres angoissantes. Il est le *signe* de l'absent. Ce silence enfin qui engage la terrifiante immobilité du corps se place juste en ce lieu du manque que le psychanalyste a désigné comme un *vide* que la parole feint d'ignorer pour ne point s'entendre en ce qu'elle *dit*. Ce silence hante la parole qui le fuit sans cesse. Et la parole ou l'action sont parfois faites de l'illusion que ce vide peut être comblé par elles ou encore que ce vide n'existe pas.

(...)

L'écriture de Marguerite Duras – entre voix et image – porte ce déliement jusqu'à l'extrême limite où s'achève la certitude des représentations objectives qui s'assuraient d'un espace que l'homme avait mis en place – pour son regard, sa pensée, sa parole et son action – afin de maîtriser son angoisse. (...)

Au moment où la mémoire n'engage plus ce qui serait à raconter, la répétition est possible. Et aussi la folie – non pas n'importe quelle folie – celle qui est de femme et d'enfance ou celle d'adolescence.

L'homme est un voyageur de commerce. Et tout discours théorique pourrait ressembler à celui d'un voyageur de commerce, lorsque l'homme est fait d'arguments de raison. Les femmes accueillent cet homme et, de tout leur silence, elles l'écoutent et en entendent l'enfance. Elles l'écoutent d'un regard et d'un geste dont la lenteur ou l'immobile mouvement font violence au discours. Ce discours parvient à se taire. Il fait place à la déambulation d'un espace dont seule la musique ou la voix peut indiquer qu'il est le lieu immobile d'une étrange violence.

Le mythe de la famille

Christiane Blot-Labarrère

Le père

Au-dessus de la famille, un mythe de la famille en recouvre exactement la vérité noire, mais trahit aussi l'obsession d'une destinée avant tout vouée à l'écriture. *Des Impudents à l'Amant de la Chine du Nord*, ce mythe connaît des avatars ; cependant les enfants y constituent toujours "un corps unique, une grande machine à manger et à dormir, à crier, à courir, à pleurer, à aimer" qui les garde hors de la mort (La Pluie d'Été, p.44)

Dans *La Pluie d'Été*, un père est présent – accident rare –, même s'il n'occupe pas la place accordée à la mère, à Ernesto et à Jeanne, le frère et la soeur. L'absence ou la défaillance de la figure paternelle, à l'exception de *l'Après-midi* de M. Andesmas, où elle est centrale, pousse François Péraldi à en tirer une interprétation à partir de ce que Marguerite Duras lui a confié : "J'étais très jeune lorsque mon père est mort. Je n'ai manifesté aucune émotion. (...). Aucun chagrin, pas de larmes, pas de questions. (...). Il est mort en voyage. Quelques années plus tard, (...) j'ai perdu mon chien (...). Mon chagrin fut immense. C'était la première fois que je souffrais tant." Qu'il y ait eu un transfert de la douleur, que celle-ci paraisse exorcisée par *l'Après-midi* de M. Andesmas, où, en effet, un chien conduit le lecteur vers M. Andesmas dans l'attente de sa fille Valérie, vient à l'appui des hypothèses de François Péraldi : "(Le chien) semble n'avoir d'autre fonction que de (nous) mener à M. Andesmas, à cet autre signifiant : le signifiant du Père, le nom du Père." Quoi qu'il en soit, bien après la publication de ce livre, Marguerite Duras répète qu'elle n'a pas souffert du manque de père : "Je n'ai pas eu de père (...). Enfin, je l'ai eu très peu... suffisamment longtemps". Dans *Nathalie Granger*, le père quitte la maison au tout début du film. A aucun moment sa présence n'a "manqué lors d'une scène quelconque". Au contraire, sa sortie libère l'espace, permet des actions plus silencieuses, plus instinctives, plus naturelles (p.89.91). Le modèle parentale, le "responsable", est éliminé. "Les évidences nocturnes" – notes sur les personnages de *Hiroshima mon amour* – présentent la mère de l'héroïne comme une femme d'une "tendresse brutale", mais sans limites. Le père, lui, est brièvement évoqué ; homme fatigué par la guerre, il est éteint, en un mot : exclu.(p.119)
(...)

Le frère aîné

Retour au père par pseudonyme interposé. Dans *La Vie matérielle*, il semble s'incarner encore dans un homme en pardessus noir (p.158), mais, plus sûrement, il se confond avec la figure du frère aîné, au moins sans l'analyse qu'elle développe autour de *La Nuit du chasseur*, le film de Charles Laughton.

Ce frère aîné dont elle décrit l'attitude dominatrice et le comportement maléfique sous couvert du héros de l'écran apparaît "charmant, beau, rieur, campé sur son cheval noir, doué d'une carrure athlétique, si jeune... la figure même du mal" (*Les Yeux verts* p.158).

(...)

Mais la blessure la plus cruelle est que ce frère aîné soit devenu l'enfant préféré de la mère.

(...)

Cette dilection entraîne une souffrance et une agressivité extrêmes, qui culminent dans un désir de meurtre où s'entrelacent le besoin de se venger et celui de protéger le plus jeune frère : "Je voulais tuer mon frère aîné". (...). C'était pour enlever de devant ma mère l'objet de son amour, ce fils, la punir de l'aimer si fort, si mal, et surtout pour sauver mon petit frère, je le croyais aussi, mon petit frère, mon enfant, de la vie vivante de ce frère aîné posée au-dessus de la sienne, de ce voile noir sur le jour" (*L'Amant* p.13).



Avec le frère « voyou »,
au retour en France.

Le petit frère

Ce petit frère, mort jeune durant la guerre sino-japonaise, faute de médicaments, est tout différent de l'aîné. Marguerite Duras voit en lui son "seul parent : ce petit frère agile, si mince, aux yeux bridés, fou, silencieux, qui à six ans monte dans les manguiers géants et à quatorze ans tue les panthères noires des rivières de la chaîne de l'Eléphant" (*Outside* p.277). Il est le héros du *Barrage contre le Pacifique* et de *l'Eden Cinéma*, et le pathétique des dernières pages de *L'Amant* vient, pour une large part, de son souvenir. S'y entendent les accents tragiques d'un thrène : "L'immortalité était morte avec lui" p.127 et une détresse infinie déjà rappelée auparavant : "Enfant, que d'amour. Que d'amour pour toi petit frère mort" (*Outside* p.227). Cet amour passionné, creusé au fil des livres, mène jusqu'à *Agatha*, jusqu'à *La Pluie d'été* et revient dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Il débouche sur le thème de l'inceste.

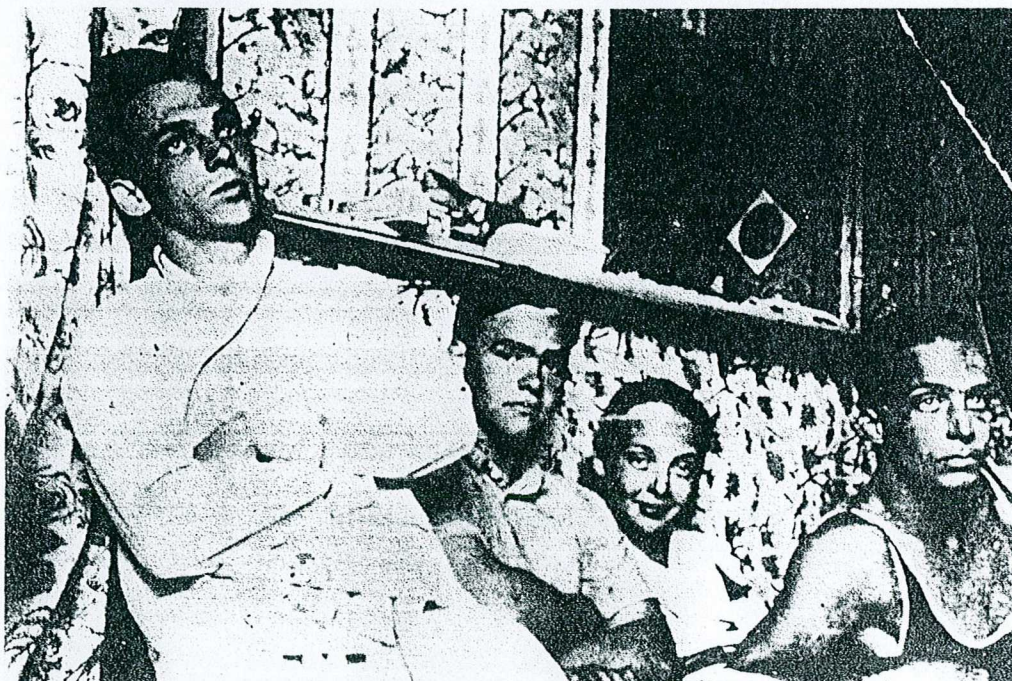
(...)

"Toute ma vie personnelle, amoureuse, sexuelle a dépendu de ça, de cet amour qu'il y avait entre le petit frère et moi, cette histoire dort ou apparaît dans les livres." "Du jour au lendemain" entretien avec Alain Veinstein – France-Culture (16 Mars 1990)

Apparition éclatante avec *Agatha* où le thème de l'inceste n'invite guère à relire Freud ou Lacan. Bien plutôt autorise-t-il à Marguerite Duras à se prévaloir d'une double descendance : celle, étrangère, qui rassemble Schiller, Goethe, Byron ou Musil, celle, française, de Chateaubriand et Lucile, de Balzac et Laure, de Stendhal et Pauline, de Maurice de Guérin et Eugénie... Bien plutôt éclaire-t-il l'amour tel que le conçoit Marguerite Duras. Celui du frère et de la soeur est la "coïncidence miraculeuse entre la passion et le lien parental. (...) Tout amour, toute passion... enfin... étrangère à l'inceste, tend à ça, à la reconstitution, aux retrouvailles de ce lien-là qui est un lien absolu".

Agatha offre ainsi une "sorte d'exposé de principe, d'une logique implacable dont l'objet serait, par exemple, une nouvelle étape de l'être aimant".

"Mon enfant, ma soeur" dit Baudelaire à l'amante, et Agatha écoute les paroles de son frère : "Ma soeur Agatha... mon enfant... mon corps. Agatha" (p.39). Encore l'oeuvre ne fait-elle que souligner l'impossibilité d'une union que *La Pluie d'été* et *L'Amant de la Chine du Nord* mènent à son terme.



Entre son frère aîné à droite et son « petit frère » à l'extrême gauche,

(...)

Au fur et à mesure des nouveaux écrits – et c'est pourquoi elle parle, à juste titre, d'étape –, l'intensité de l'amour se développe à proportion de la distance qui sépare les amants. Le souvenir de *L'Homme sans qualités* discrètement évoqué par *L'Été 80* (p. 35–36), guide le destin des personnages. (...)

La Pluie d'été lève l'interdit de l'inceste. L'union consommée de Jeanne et d'Ernesto participe de la liberté qui règne dans la famille Crespi. L'amour du frère et de la soeur ne trouve pas, comme précédemment, origine ou empêchement dans la déficience ou la décision parentales. La dévotion passionnée de Jeanne pour Ernesto, l'affection farouche d'Ernesto pour Jeanne semblent naître, au contraire, de la "voix magique" de la mère qui chante en racontant, sans parole aucune, le "vaste et lent récit d'un amour, de l'amour des amants" (p. 111). Et c'est dans la "lumière verte et jaune" de ses yeux que se lit, de ses enfants, la "douleur heureuse", un sentiment inexprimable qui va, lui aussi, mais par-delà la tristesse, "en rester là" (p. 131). L'inceste de *La Pluie d'été* est présenté comme *naturel*, innocent autant que le jeu, le rire, les larmes, la faim ou la soif. L'écrivain précise parfois – mais *L'Amant de la Chine du Nord* brouille les pistes – qu'elle ne rappelle nul fait réel de sa propre vie sauf une "émotion du corps, indescriptible, inoubliable". Fidélité à son passé familial, mieux qu'ailleurs ici retrouvé, l'enfance de Jeanne et d'Ernesto se termine dans l'amour. Et c'est volonté déterminée de l'auteur : "J'ai refait la fin plusieurs fois (...). Il fallait couper pour conserver cet amour". Neuf ans séparent *Agatha* de *La Pluie d'été*, au long desquels un autre visage de l'amour peut-être – mais est-ce si sûr ? – apparaît dans des livres, que tout semble opposer à l'histoire du frère et de la soeur, s'il s'agit de *La Pluie d'été*, que tout semble rapprocher d'elle, s'il s'agit d'*Agatha*.

La mère

De sa mère, Marguerite Duras a beaucoup écrit, souvent marqué ses ressemblances avec cette femme du Nord, d'origine paysanne, tenant d'un grand-père espagnol ses cheveux noirs et ses yeux verts, institutrice d'école indigène, "petit capitaine de l'enseignement primaire" (*Outside* p. 231) dont le maître était Jules Ferry. C'est elle qui, dans l'enfance, occupe le lieu du rêve "Le rêve c'était ma mère et jamais les arbres de Noël, toujours elle seulement, qu'elle soit la mère écorchée vive de la misère ou qu'elle soit celle de tous ses états qui parle dans le désert, qu'elle soit celle qui cherche la nourriture ou celle qui interminablement raconte ce qui est arrivé à elle, Marie Legrand de Roubaix" (*L'Amant*, p. 58–59)

Paroles d'une mère pourvoyeuse d'images, ouverture et passage, mouvement, repères et repaires des origines, modèle pour l'avenir.

(...)

Dans la lettre écrite par la mère aux responsables de la vente des terres pourries de sel, bientôt régulièrement noyées par l'océan, on lit : "Si je n'ai même pas l'espoir que mes barrages peuvent tenir cette année, alors il vaut mieux que je donne tout de suite ma fille à un bordel, que je presse mon fils de partir et que je fasse assassiner les trois agents cadastraux" (p.297). Reprise sous une forme à peine modifiée dans *L'Eden Cinéma*, cette lettre s'achève ainsi : Je vous le répète une dernière fois, il faut bien vivre de quelque chose et si ce n'est pas de l'espoir, même très vague, de nouveaux barrages, ce sera de cadavres, même de méprisables cadavres de trois agents cadastraux de Kampot" (p.125). Lorsqu'elle donne cette pièce de théâtre, en 1977, Marguerite Duras hésite à garder ces incitations au meurtre, puis : "J'ai décidé de les laisser. Si inadmissible que soit cette violence, il m'est apparu plus grave d'en mutiler la figure de la mère. Cette violence a existé pour nous, elle a bercé notre enfance" (p.150) La démarche est justifiée par la fidélité autant que par une secrète identification à la mère dont le "dernier des cinémas" informe sa pensée. Restent gravées des scènes d'épouvante lorsque, parvenue au bout de l'affliction, la mère manque de sombrer dans la démence. Revenant sur le drame du barrage, ce dernier cinéma montre "un doute fondamental quant à l'utilité quelconque des meurtres de cet ordre, face à l'inacceptable définitif, inaltérable, l'injustice et l'inégalité qui règnent dans le monde" (p 151). Dans un article intitulé "Mothers", l'écrivain trace encore le portrait de la "trimardeuse des rizières" qui savait, comme personne, faire de "chaque jour une nouveauté aussi violente". Mais, dans l'admiration et l'émotion, transparait toujours la peine infinie d'avoir été moins aimée que le frère aîné, seul réclamé par la mère au moment de sa mort : "J'étais dans la chambre, je les ai vus s'embrasser en pleurant, désespérés de se séparer. Ils ne m'ont pas vue". Une dizaine d'années après, elle écrit "Aujourd'hui elle est enterrée avec lui. Il n'y avait que deux places dans le caveau. Il est impossible que cela n'ait pas dégradé l'amour que j'avais pour elle (...).



Avec sa mère, vers 1932.

(Sygma - coll. J. Mascolo.)

Image de Famille

Marguerite Duras

L'expression "la nuit du chasseur" revient plusieurs fois dans les textes de Marguerites Duras (dans *l'Amant*, en particulier). On peut penser que le film de Charles Laughton qui porte ce titre a agi comme un catalyseur, et que les images du criminel touché par la grâce la renvoient à cette zone de l'écriture dont elle parle souvent – à la zone obscure de l'enfance familiale.

"J'oublie toujours le début du film. J'oublie que le vrai père a été assassiné. Je confonds l'assassin du père avec le père. Je ne suis pas seule dans ce cas. Beaucoup de gens m'ont dit faire la même erreur, comme si ce père n' avait de réalité que du moment qu'il a été tué et que ce soit de celui qui lui a donné cette mort de la vie duquel il participe plus encore que de la sienne propre. Dans *La nuit du chasseur* je ne vois pas la vie créée, je vois la mort créée. Je ne vois pas le père avant sa consécration par le meurtre opéré sur sa personne. J'ai vu quatre fois le film et je fais toujours cette erreur. Je n'arrive pas à voir le père vivant. Après qu'il ait été tué, je vois, à sa place le criminel. Sa place occupée par lui. C'est sur cette erreur que j'ai toujours vu et construit le film de Charles Laughton.

Je vois la mère atteinte de la même inexistence que le père ,et, comme lui, tuée. Mais là, je la vois tuée par lui à force d'enfancements et de corvées, de misères. Je la vois comme non avenue. Je vois le début du film truqué et que Charles Laughton n' a pas osé faire du père, directement, le criminel de ses enfants. Je le fais pour lui, à sa place. Je dis: le criminel est le père, et c'est de cette boucherie, de ce massacre que je vois naître et sortir les enfants comme d'un corps et en partir comme d'un pays natal. Ici, un jour, le détachement s'accomplira. Ce qui prend vingt ans prendra trois ans : le détachement de la mère.

Les enfants sont très petits et la nature est immense. Ils descendent des routes, puis un fleuve. Des routes entre les rizières, des remblais, des talus. Ils descendent le Nil, le Mékong. Ils parcourent des déserts, des voies droites entre les déserts. Ils descendent tous. Le père criminel avec son cheval et son arme, les petits enfants nus, dénudés par l'enfance même. Autour d'eux , le sud d'un continent, d'un pays dont on ne connaît pas le nom. Tout est plat, lagunaire, facile à couvrir. On voit bien devant soi mais l'avancée n'a pas de terme. C'est un développement incessant, régulier.

C'est curieux, je vois la fin de *La Nuit du chasseur* comme je vois la fin d'*Ordet*. Quand, avec le petit jour ou la nuit qui vient, le fou arrive avec l'enfant et lui parle de l'éternité, j'entends le chant de *La Nuit du chasseur*. La mutation des deux films s'élabore dans la même confluence, la même durée passe, étale, ineffable. A travers le silence de la maison, le fou et l'enfant sont joyeux, ils nient la mort. Quand ils traversent la grande salle de la maison , on entend très fort la voix récitative du fou, si aiguë, qui se mêle aux rires de source de l'enfant, à ses cris d'oiseaux. Ces bruits, ces éclats de crécelle dans le grondement d'orgue du silence de la maison après la mort de la mère me portent vers le mélange des chants au petit jour de *La Nuit du Chasseur*. C'est des cris qui ne savent pas être criés, des hurlements, des chants qui ne savent pas être hurlés, chantés".

Marguerite Duras
 "Les yeux verts" / n°312/313
 des cahiers du cinéma. Juin 1980

"La Pluie d'Eté"

En 1984, Duras a fait un film intitulé "Les Enfants" :

"Pendant quelques années, le film est resté pour moi la seule narration possible de l'histoire. Mais souvent, je pensais à ces gens, ces personnes que j'avais abandonnées et un jour j'ai écrit sur eux à partir des lieux du tournage de Vitry. Pendant quelques mois, ce livre s'est intitulé Les Ciels d'Orage, la Pluie d'Eté, j'ai gardé la fin, la pluie."

Né de la rencontre d'un film et d'un désir d'écriture, *La Pluie d'Eté* est un livre hybride où l'on passe insensiblement de scènes dialoguées avec didascalies, à la narration, au récit, au roman. Le passage se fait sans heurts, avec délicatesse, et l'univers de *La Pluie d'Eté* vous pénètre. Il faut préserver dans la mise en scène cet équilibre fragile entre la lecture et le jeu, le roman et le théâtre. Il faut comprendre (dans le sens où Jovet écrivait "comprendre : c'est sentir, éprouver") ce que dit Duras à propos du Théâtre dans : *La Vie Matérielle*.

Cette pluie d'été théâtrale (une autre narration possible de l'histoire) est née en toute liberté d'un atelier que j'ai réalisé au Conservatoire de janvier à mars dernier. Comme quelquefois cela peut advenir, la rencontre s'est faite entre les acteurs, le texte et le lieu. La magie théâtrale s'est avérée. L'intitulé de l'atelier devait être "De la lecture au jeu", si dramaturgie il y avait eu. Mais il fallait se laisser avec Duras, ne pas faire le malin, il fallait tout abandonner, tout donner, laisser ses petits trucs de côté et sauter sans filet, donner la plus intime et la plus belle partie de soi-même.

"Je vais faire du théâtre cet hiver et je l'espère sortir de chez moi, faire du théâtre lu, pas joué. Le jeu enlève au texte, il ne lui apporte rien, c'est le contraire, il enlève de la présence au texte, de la profondeur, des muscles, du sang. Aujourd'hui, je pense comme ça. Mais c'est souvent que je pense comme ça. Au fond de moi, c'est comme ça que je pense au théâtre"

Dans ce texte, unique et rare, isolé dans son oeuvre, (ce fut la découverte d'une Duras inconnue, loin de l'image et de l'étiquette publique), nous sommes au bord de l'abîme, face à l'inexplicable :

L'instituteur : Après, ... il n'y aurait plus rien ... ?

Ernesto : Je le crois ... Pour moi... je parle pour moi.... Pour moi, après, il n'y a plus rien.. rien... que la déduction mathématique... machinale...

L'instituteur, il crie tout bas : Rien... ça clôt le cycle... de ce côté-là du monde...

Ernesto sourit

Ernesto : Ou ça l'ouvre... C'est comme on veut, vous savez bien, Monsieur.

L'instituteur : Non, je ne sais pas, je ne sais rien ... Qu'est-ce qui reste à votre avis Monsieur Ernesto...

Ernesto : Tout à coup, l'inexplicable... la musique... par exemple ...

Ernesto regarde l'instituteur avec une grande douceur, il sourit.

L'instituteur sourit à son tour.

"Nous sommes des héros, tous les hommes sont des héros" dit Ernesto, l'enfant entre 12 et 20 ans, le fils de ce couple émigré. Et l'on pense à cet article fameux, tant décrié, paru dans Libération à propos de Christine Vuillemin : "Sublime, forcément sublime". Duras n'est pas, comme l'ironisait Desproges, "l'apologiste sénile des infanticides ruraux", elle situe le débat au-delà du bien et du mal, la question était ailleurs, comme dans *La Pluie d'Eté*.

La question n'était pas celle de la culpabilité.

La question était métaphysique.

Au Conservatoire, j'ai eu la chance d'inscrire cette histoire dans l'or et le velours d'un théâtre à l'italienne classé monument historique.

Mon travail est toujours lié à la réalité du lieu investi, à sa magie propre, travailler sur la bande, la limite, le dé-calage, l'entre-là où se loge la poésie.

Le théâtre tout entier était utilisé : le balcon, la salle et la scène, sans provocation aucune, avec respect, sans colère. Pas de décors, pas de trompe-l'oeil, seul un plateau troglodyte, un champ de pommes de terre définissant la planisphère, et le livre toujours là, présent, sans qui rien ne pourrait advenir.

Je suis heureux de penser que ce travail aura une suite et que la création de "*La Pluie d'Eté*" se fera dans un ancien cinéma des années 50, dans un quartier populaire de la banlieue brestoise, pour rejoindre ensuite la banlieue parisienne, celle d'Aubervilliers...

Eric Vigner

Mars 1993

Les enfants maigres et jaunes

Marguerite Duras

(...)

C'était pendant qu'elle faisait la sieste qu'on volait les mangues. Pour elle, les mangues, certaines mangues –trop vertes– étaient mortelles : dans le gros noyau plat, parfois, logeait une bête noire qu'on pouvait avaler et qui, avalée, s'installait et rongeaient l'intérieur du ventre. Elle faisait peur, la mère, et on la croyait. Le père était mort, et la pauvreté, et ces trois enfants qu'elle essayait d'"élèver" : c'était la reine, pourvoyeuse de nourriture, d'amour, incontestée. Mais pour les mangues, non, elle était moins forte, et on désobéit et lorsqu'elle nous retrouve après la sieste, dégoulinants du jus poisseux, elle nous bat. Mais on recommence. On a toujours recommencé. L'aîné des enfants est en Europe, nous, les deux plus jeunes, elle nous garde encore. Nous sommes des petits enfants maigres mon frère et moi, des petits créoles plus jaunes que blancs. Inséparables. On est battu ensemble : sales petits annamites, elle dit. Elle, elle est française, elle n'est pas née là-bas. Je dois avoir huit ans. Je la regarde le soir, dans la chambre, elle est en chemise, elle marche dans la maison, je regarde les poignets, les chevilles, je ne dis rien, que c'est trop épais, que c'est différent, je trouve qu'elle est différente : ça pèse plus lourd, c'est plus volumineux, et cette couleur rose de la chair.

Mon seul parent : ce petit frère agile, si mince, aux yeux bridés, fou, silencieux, qui à six ans monte dans les manguiers géants et à quatorze ans tue les panthères noires des rivières de la Chaîne de l'Eléphant. Enfant, que d'amour. Que d'amour pour toi petit frère mort. Non, elle, elle n'avait pas l'appétit forcené des mangues. Et nous, petits singes maigres, tandis qu'elle dort, dans le silence fabuleux des siestes, on se remplit le ventre d'une autre race que la sienne, elle, notre mère. Et ainsi, on devient des annamites, toi et moi. Elle désespère de nous faire manger du pain. On n'aime que le riz. On parle la langue étrangère. On est pieds nus. Elle, elle est trop vieille, elle ne peut plus entrer dans la langue étrangère. Nous, on ne l'a même pas apprise. (...)

Plus tard, lorsque nous avons quinze ans, on nous demande : êtes-vous bien les enfants de votre père ? regardez-vous, vous êtes des métisses. Jamais nous n'avons répondu. Pas de problème : on sait que ma mère a été fidèle et que le métissage vient d'ailleurs. Cet ailleurs est sans fin. (...)

Quand on est plus grand, ensuite, on nous dit : réfléchissez bien, cherchez bien, votre mère vous a-t-elle dit où était votre père lorsqu'elle vous attendait ? n'était-il pas en cure à Plombières, en France ? Jamais nous n'avons réfléchi : on sait que la mère a été fidèle au père et qu'il s'agit d'autre chose qui ne peut pas leur être dit. Je le sais encore : je ne sais rien. On nous dit : Est-ce que ça n'est pas la nourriture, et le soleil ? La nourriture qui jaunit la peau, le soleil qui bride les yeux ? Non, les savants sont formels : ça n'existe pas, répondent les gens avertis. Nous, on ne se pose pas de questions. Comme à six ans, on ne se regarde pas : on est le même corps étranger, ensemble, soudés, faits de riz, de mangues désobéies, de poissons de vase, de ces saloperies cholériques interdites par elle. La seule chose claire, évidente : on n'est pas les enfants qu'elle a souhaités.

Marguerite Duras
"Les enfants maigres et jaunes"
IN SORIERES N°1 – 1976



*« On mangeait les fruits, on tuait les bêtes,
on allait pieds nus dans les sentiers, on nageait
dans les petites rivières, on allait chasser le crocodile,
on avait douze ans. »*

La Pluie d'été

GENESE

La Pluie d'été : "C'est un roman, complètement", mais un roman de la famille, de la pauvreté, de l'enfance libre et inquiète qui s'incarne en Ernesto. En 1971, dans un livre interdit aux plus de dix-huit ans, "ah ! Ernesto", apparaît, pour la première fois, le personnage de cet insolite garçon, rebelle au système éducatif, qui compte apprendre ce qu'il sait déjà "en rachâchant". A peu près comme Colin rêve de danser le *bigle-moi* dans *L'Écume des jours* de Boris Vian, c'est-à-dire avec la grâce de ceux qui n'ont que condescendance devant l'esprit de sérieux. En 1983, Marguerite Duras écrit, en collaboration avec son fils Jean Mascolo et Jean-Marc Turine, un scénario adapté de "ah ! Ernesto" qu'elle porte au cinéma, en 1985, sous le titre *Les Enfants*. Malgré les conditions imposées par la production qui indignent les coauteurs, ce travail partagé s'accomplit "dans le fou rire". Le parcours d'Ernesto montre, à l'évidence, la variété d'un talent. Il faut se rappeler que 1971 est la date de *L'Amour* dont l'écriture et le sujet ne sont nullement de la même veine que celle de "ah ! Ernesto". L'année 1983 suit la publication de *La Maladie de la mort* et 1985 est l'année de *La Douleur*. Or, au même moment, le film *Les Enfants* porte toutes les marques de son adaptation jubilatoire. Il donne à voir ce qu'est le comique ou plutôt la drôlerie pathétique chez Marguerite Duras. *Les Eaux et Forêts*, *Le Shaga et Yes, peut-être* en ont usé auparavant. Comique, *Les Enfants* l'est autant par les réponses d'Ernesto aux maladresses involontaires des adultes, toujours en porte à faux, que par la surprise de voir un comédien d'une trentaine d'années interpréter le rôle d'un petit garçon. L'ironie, l'humour, la malice, le goût de la parodie et de la farce sont ici convoqués, dont on oublie, parce que l'emporte plus souvent l'arroi de la passion désespérée, qu'ils forment une bonne part de la personnalité de l'auteur. Dans *Les Enfants*, le pays des Merveilles n'est pas une vue de l'esprit, mais l'équilibre demeure instable entre la fantaisie de funambule et la clairvoyance de génie dont est pourvu Ernesto.

Né du film, *La Pluie d'été* est de plus large portée que lui. Il fait, en outre, un sort à la crise du langage qui, on le sait, n'empêche personne d'écrire ou de parler.

(...)

Au moment de *Emily L.* : "J'étais, dit Marguerite Duras, très triste" (...), très réservée, très malade. Je dormais mal, il me semblait, oui, que j'allais y passer avant de toucher le livre". Au moment de *La Pluie d'Été* : "J'ai cru pendant un temps que je m'étais retenue de mourir à cause du livre". Le rapport de l'écriture à la mort est familier à l'écrivain, on l'a dit. Cependant, comme Nietzsche, qui voulait que la contradiction subvienne à la raideur du jugement catégorique, comme Hegel, pour qui s'épuisait toute *position* dans l'épreuve qu'en faisait la conscience, Marguerite Duras établit que la vérité est partielle sans la contre-vérité. S'ils trahissent la pensée du *never more*, les deux livres font rempart contre l'usure des jours : "Quant j'écris je ne meurs pas. Qui mourrait quand j'écris ?" (*Les Yeux verts*, p.13).

(...)

Marguerite Duras élabore, cette fois, un livre dans lequel elle installe l'assiette ferme d'un décor précis : Vitry, et des héros issus du quart monde qui ont atteint l'ère radieuse du mélange des peuples et des races. Au sein de cet "Arabie Point" vit une famille d'immigrés : les parents, Jeanne, la fille aînée, Ernesto, dit aussi Vladimir, et, autour de ce grand frère, le troupeau des cinq brothers et sisters qui, sans lui, ne rentreraient jamais à la casa de la ville blanche où passent la Seine, l'autoroute et une voie ferrée (p.19, 42). Rien de convenu dans la peinture et rien d'arbitraire. L'écrivain emprunte un chemin médian qui lui permet d'adjoindre l'extravagant à l'ordinaire, tandis que les Crespi deviennent ses porte-parole : "Tout ce que je leur mets dans la bouche, je le pense, moi". Ils vivent dans un état de nature, ignorant combien ils sont "adorables et purs" au milieu des bruits de la cité qui leur écrabouillent le coeur.

SAVOIR

Chez eux, la lecture tient une grande place, mais sans ostentation cuistre, sans autre grâce que celle offerte par le hasard. Tout est bon des ouvrages trouvés dans les trains de banlieue ou à côté des poubelles, volés parfois aux étals de libraires indifférents. Forts de l'intuition que lire, c'est remplacer un vide, ils n'abandonnent jamais un livre commencé, même le plus ennuyeux, comme *La Forêt normande* d'Edouard Herriot "qui ne parlait de personne, mais seulement du début jusqu'à la fin de la forêt normande" (p.10) ; encore moins un livre passionnant comme *La vie de Georges Pompidou*, non point tant parce qu'il s'agit d'une célébrité qu'en raison d'une logique commune à toutes les vies, telle que chacun peut se retrouver et vérifier des ressemblances (p.9-10). Quant aux enfants, comme leur éducation est bonne, ils se jettent sur des "alboums", par exemple *Tintin au Prisu*, qu'ils feuilletent justement au Prisu, avec la complicité des vendeurs (p.41). Eloge d'une lecture dont les vertus positives relèvent non d'une culture imposée mais du pur plaisir. Par conséquent, la valeur des livres n'est que secondaire et pareillement la fréquentation de l'école. Ernesto cesse vite de s'y rendre : "Je ne retournerai pas à l'école parce qu'on m'apprend de choses que je ne sais pas" (p.22).

Mais encore : "Ce qu'il refuse Ernesto, c'est le savoir. Le savoir ne remplace jamais la connaissance". Derrière le mot "savoir" se cache, pour l'écrivain, la vanité de l'instruction obligatoire quand elle néglige le talent de chacun ou n'en développe pas l'usage : "On ne pourra jamais faire voir à quelqu'un ce qu'il n'a pas vu lui-même, découvrir ce qu'il n'a pas découvert lui seul" (*Les yeux verts*, p.28).

(...)

Le savoir est obéissance aveugle, oubli des doutes féconds et de l'imagination juvénile. *Des journées entières dans les arbres* le dénonce par la voix de la mère : "Tu ne peux pas comprendre la tristesse de ces existences sûres, solides, l'angoisse qui m'envahit quand je pense à ceux-là de mes enfants tellement terminés..., adultes, adultes jusqu'au trognon... jusqu'à leur cadavre plus tard sans un pli". (p.134).

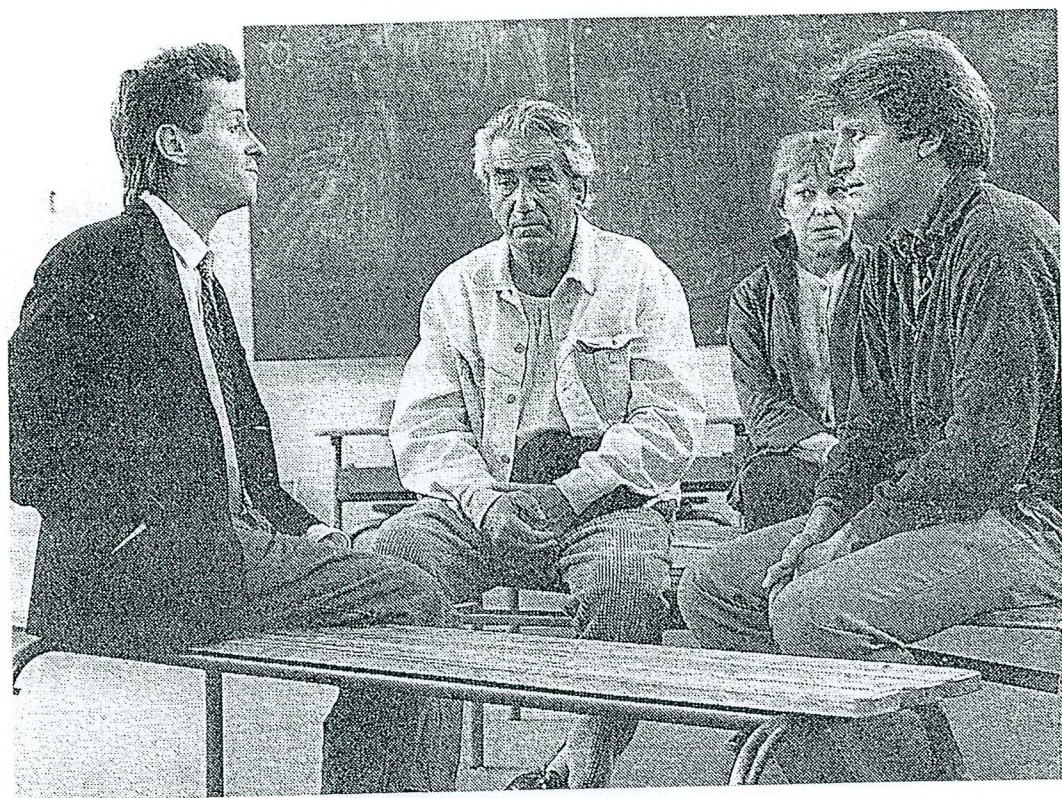
(...)

Des journées entières dans les classes

Le comique des *Enfants*, profond, "infiniment désespéré" selon les mots de Marguerite Duras, est de nature métaphysique. On rit toujours de ce dont on n'aura jamais le dernier mot, chaque gag ouvrant un désordre immense qu'il ne saurait refermer. Un exemple. Dans une salle de classe, Ernesto est là, face à ses parents et au journaliste. Les parents voient le personnage, en parlent comme s'il avait sept ans alors que le journaliste, comme Saint-Thomas, ne croit que ce qu'il voit : "Ca, un enfant de sept ans, vous vous foutez du monde ?". Le spectateur, entre le journaliste et les parents, l'acteur et le personnage, se retrouve dans l'impossibilité de trancher, impossibilité constitutive du personnage d'Ernesto dont on ne saura jamais dire jusqu'au bout, selon le *lieu* d'où on le regarde, s'il est un enfant prodigue, un génie absolu ou bien un crétin total. Génie si on croit au personnage, crétin si on bute sur l'acteur. Ernesto est à la fois les deux. Il est descendant direct, légitime, du fils préféré et raté des *Journées entières dans les arbres*, un adulte qui a quarante ans et qui, au grand désespoir de ses parents, refuserait d'aller à l'école maternelle alors qu'il serait plus que temps, pour lui, de rattraper son énorme retard de scolarité. Un génie parce qu'Ernesto, âgé de sept ans, en l'espace de six mois, passe du niveau maternelle à ses études secondaires (sciences, mathématiques, physique-chimie) avant de franchir allègrement le cap des études supérieures. Ernesto est un enfant total, un enfant Dieu qui, nonchalamment, promène sur le monde, la création, un regard désabusé. Le leitmotiv du film, ce n'est plus que "le monde aille à sa perte" mais que, phrase lancinante répétée par Ernesto : "Ce n'était pas la peine". La connaissance aussi. Au début Ernesto ne veut pas aller la voir de près. Il refuse d'aller à l'école car, lance-t-il à ses parents, complètement désarçonnés : "Je ne veux pas y apprendre ce que je ne sais pas". Puis il y va –on ne voit pas ce voyage– et à l'arrivée nous dit que, ça aussi, ce n'était pas la peine.

(...)

Au bout de 60 minutes, on voit Ernesto, la tête appuyée contre un arbre, triste et inconsolable, et la voix de Marguerite Duras surgit, fixant en quelques mots la destinée de son personnage. Elle nous dit que Ernesto, après avoir réussi brillamment ses études supérieures, est devenu un savant et qu'il va désormais gagner sa vie en donnant des conférences aux Etats-Unis. Son savoir le condamne à l'exil, à une errance sans fin, loin de sa "patrie de banlieue". Le film repart alors sur la soeur d'Ernesto et le spectateur croit à ce moment que va se répéter avec elle le même scénario face à ses parents et à l'institution scolaire. Soudain, dans le fil d'un plan long et large, Ernesto revient dans le champ. Il faut du temps pour voir qu'il est arrivé là, dans cette image, sans même savoir d'où il vient, tel un fantôme sorti des limbes du hors-champ. On pense alors –mais cette impression était ressentie fortement dès les premières images– à ce personnage de Johannès dans *Ordet*, à ce fils qui se prend pour Jésus et qui désespère toute sa famille qui le tient pour fou, à l'exception de sa petite soeur. De Johannès, qui ne reste jamais en place (errant dans la lande, revenant dans le champ quand personne ne l'y attend, en plein tableau familial), on ne saura jamais s'il est un voyant halluciné, un imposteur ou bien l'incarnation véritable du Christ.



Les Enfants (1985).
*De gauche à droite : Axel Bogousslavsky (Ernesto),
Daniel Gélin (le père), Tatiana Moukhine (la mère)
et André Dussolier (l'instituteur).*

Entretien avec Marguerite Duras

Réalisé par Pascal Bonitzer, Charles Tesson et Serge Toubiana
pour les Cahiers du Cinéma. (Extraits)

L'Ecclésiaste

Cahiers. *Quelle est la genèse des Enfants ?*

M. Duras. La lecture de *L'Ecclésiaste* faite à 18 ans. Lecture conseillée par ce petit juif de Neuilly –encore et toujours– qui est devenu le Vice-consul de France à Bombay, qui est devenu le modèle de l'intelligence moderne, du désespoir politique.

Cahiers. *Il tirait sur les lépreux ?*

M. Duras. Presque. Il aurait pu. Mais en France il n'y en avait pas. Tu sais, il faut très peu de chose pour faire un modèle, pour partir, foncer. Une phrase, un regard. Là, tout est parti de cette lecture à 18 ans. Ça s'est appelé d'abord *Ernesto* en toute innocence, et puis *Les Enfants d'Israël*, et puis *Les Enfants du roi*. Et puis *Les Enfants*. Car il était roi d'Israël, l'Ecclésiaste. On ne peut pas dire plus loin que ce texte. Il est terrible. Ernesto devait lire des passages de *L'Ecclésiaste* dans le film, mais c'est illisible en français. A cause des redites, de la litanie.

Cahiers. *Les mots ne sont jamais prononcés : "Vanité des vanités, tout est vanité..."*

M. Duras. Ils l'étaient.

Cahiers. *Pourquoi ? Tu as rayé ? La peur de trop signifier ?*

M. Duras. Non, ce n'est pas ça. Il n'y avait pas la place pour revenir sur elle. Ils étaient deux dans le jardin. Il n'avait plus le temps de le dire sur elle et on n'avait plus d'images de lui. J'aurais pu vous donner ce long passage sur l'Eglise qui a été abandonné, mais seulement ça n'a rien à voir avec votre revue (*rires*).

Cahiers. *Lis le nous.*

M. Duras. "Il disait : "Les jardins d'Israël baignaient dans une violente lumière et il n'y faisait jamais nuit.

"Dès lors j'ai vécu dans cette lumière, dans son éblouissement.

"Par ce mot il entendait un autre mot qu'il ne connaissait pas, mais dont il savait qu'il existait.

"Et par cet autre mot il n'entendait plus rien.

"Pendant tout un temps il regretta.
 Les pestes.
 La faim.
 Les guerres. La messe des morts. La pensée.
 La nuit il regretta. La mort.
 Dieu. Il regretta Dieu.
 Les amants il regretta.
 L'adultère. Et les chiens et le ciel. Et les pluies d'été.
 L'Enfance il regretta.
 Et aussi de ne pas savoir qui insulte, aime, crie.
 Et de le savoir.

Il lui vint le désir ardent de vivre sans la vie. Une vie de pierre par exemple ou de déchet.

Puis une fois il ne regretta pas".

Ernesto

Cahiers. Les Enfants est un film plus facile que les autres mais il n'en est pas moins mystérieux, dense. Il n'est simple qu'en surface. Comme Ernesto qui est un personnage désarmant et très complexe.

M. Duras. Il y a des choses qui choquent, celles qui viennent de l'autre côté de soi. Après coup, on s'aperçoit qu'on ne les a pas voulues. Comme la malfaisance de mon frère dans "L'Amant". Comme Dieu, ici, dans Les Enfants. Mes deux co-auteurs l'ont accepté. La religion, je n'en ai pas parlé. J'en parle maintenant. Je ne crois pas en Dieu. Je suis, comme à dix-huit ans, exempte de toute foi.

Cahiers. Il y a un trou ? C'est le sujet du film.

M. Duras. Entre la mort et la vie éternelle, l'agrandissement du champ de la vie doit être insoutenable. Les croyants n'en parlent jamais. On ne sait rien de quelqu'un qui croit, jamais. Je ne connais pas Ernesto. Je l'écoute, c'est tout. Je ne sais pas si Ernesto croit en Dieu. Je crois qu'il est dans le supplice d'avoir à le décider sans s'y décider, que c'est là qu'il se tient.

Cahiers. Ernesto est très différent des gens qui aujourd'hui refusent le savoir.

M. Duras. Il n'a pas d'idées courues. Il est sans recettes, sans principes, sans morale.

Cahiers. C'est la phrase d'Ernesto qui le rend célèbre dans toute la France : "Je ne veux pas aller à l'école parce qu'on m'apprend des choses que je ne sais pas". Est-ce que tu dirais que c'est un Saint ?

M. Duras. Non, je dirais qu'il est dans la contradiction. Que l'humanité l'a perdu et que c'est la plus grande perte qu'elle ait faite. Qu'il se tient dans sa connaissance comme dans son ignorance. Qu'il parle constamment de Dieu. Comme moi qui n'y croit pas. Que le mot est là pour nous deux mais que c'est Ernesto qui s'en sert à part entière. Un Saint ? Non. Il ne ment pas, il ne cache pas. Rien. C'est un enfant : s'il détenait la nouvelle de la fin du monde, il la répandrait comme celle d'une fête. Je le sens très proche de la mort.

Cahiers. *Le regard de l'acteur est étrange. Il ne rencontre pas les gens, il les traverse. Tu lui as demandé de regarder comme cela ?*

M. Duras. C'est lui qui est comme ça. Il faut qu'il le sache. La mère, elle a tout en elle. Elle ne peut pas nommer ce qui lui a manqué. Ernesto, si.

Il n'était pas d'accord.

Il disait que l'absence de Dieu n'était équivalente à rien. Sinon à elle-même.

Il savait que ces choses-là, tout le monde les avait pensées mais il ne pouvait pas se défaire d'en souffrir.

Longtemps il avait cru que c'était dans la Chimie qu'il trouverait le défaut, par où sortir, retrouver l'air. Et puis ensuite dans la Philosophie.

Mais non.

C'est peu après qu'il avait lu ce livre du Roi d'Israël sur la vanité et la poursuite du vent.

Marguerite Duras.

"LA PLUIE D'ETE"

De Marguerite Duras

(...) *L'instituteur* : Le monde est loupé Monsieur Ernesto.

Ernesto, calme : Oui. Vous le saviez Monsieur... Oui... Il est loupé.

Sourire malin de l'instituteur.

L'instituteur : Ce sera pour le prochain coup... Pour celui-ci...

Ernesto : Pour celui-ci, disons que c'était pas la peine.

Sourire d'Ernesto à l'instituteur.

L'instituteur : Donc, si je vous suis bien, d'aller à l'école non plus ce n'est pas la peine... ?

Ernesto : Ce n'est pas la peine de même Monsieur, c'est ça...

L'instituteur : Et pourquoi Monsieur ?

Ernesto : Parce que c'est pas la peine de souffrir.

Silence.

L'instituteur : On apprend comment alors ?

Ernesto : On apprend quand on veut apprendre Monsieur.

L'instituteur : Et quand on ne veut pas apprendre ?

Ernesto : Quand on ne veut pas apprendre, ce n'est pas la peine d'apprendre.

Silence.

L'instituteur : Comment savez-vous, Monsieur Ernesto, l'inexistence de Dieu ?

Ernesto : Je ne sais pas. Je ne sais pas comment on le sait (Temps). Comme vous peut-être Monsieur.

Silence.

L'instituteur : On apprend comment dans votre système si on n'apprend pas ?

Ernesto : En ne pouvant pas faire autrement sans doute Monsieur ... Comment ça se passe, il me semble que j'ai dû le savoir une fois. Et puis j'ai oublié.

L'instituteur : Qu'est-ce que vous entendez par : j'ai dû le savoir ?

Ernesto crie.

Ernesto : Comment voulez-vous que je le sache Monsieur ? Vous ne le savez pas vous-même... Vous dites n'importe quoi il me semble...

L'instituteur : Excusez-moi Monsieur Ernesto (...)

Extrait "La Pluie d'Eté"
Marguerite Duras

Bibliographie

Marguerite Duras

Toute l'oeuvre éditée chez Gallimard et aux Editions de Minuit.

Entre autres :

- La vie tranquille (Gallimard 1944)
- Moderato Cantabile (Minuit 1958)
- Hiroshima mon amour (Gallimard 1960)
- Le Ruissement de Lol V. Stein (Gallimard 1964)
- Le Vice-Consul (Gallimard 1965)
- L'amour (Gallimard 1971)
- L'Eté 80 (Minuit 1980)
- Agatha (Minuit 1981)
- Les Yeux Verts (Cahiers du Cinéma 1980)
- La Maladie de la mort (Minuit 1982)
- L'Amant (Minuit 1984)
- La Douleur (P.O.L 1985)
- Emily L. (Minuit 1987)
- La Pluie d'été (P.O.L 1990)
- Yann Andrea Steiner (P.O.L 1992)
- Ecrire (Gallimard Sept 1993)

Alain VIRCONDELET – *Duras*, François BOURIN 1991

Yann ANDREA – *Marguerite Duras*, Editions de Minuit 1983

Christiane BLOT-LABARRERE, *Marguerite Duras*, Seuil 1992

Marie-Thérèse LIGOT – *Un Barrage contre le Pacifique*, Folio 1992

Marguerite DURAS, Jacques LACAN, Maurice BLANCHOT, Pierre FEDIDA, etc ..., :
dans *Marguerite DURAS*, Albatros 1975

Jean PIERROT, *Marguerite DURAS*, Corti 1986

Maurice BLANCHOT, *Le Livre à venir*, Gallimard 1959

Reuves

L'ARC, n°98 – 1985

Magazine Littéraire, n°278, Juin 1990

Sorcières? n°1 – 1976

Entretiens

Apophroses, Antenne 2 – diffusion 28 Septembre 1984

Les nuits magnétiques – Alain Veinstein – France Culture 1987 – 1989 –
1990.

LA PLUIE D'ETE

de Marguerite Duras

Mise en scène de Eric Vigner

Création Résidence du Centre National

Dramatique et Chorégraphique Le Quartz de Brest

DU LUNDI 25 OCTOBRE au MERCREDI 10 NOVEMBRE 1993

(Relâche, Dim 31 Octobre , Lun 1^{er}, Dim 7 Novembre)

A 20 H 30 - Au STELLA

(Maison du Théâtre à Lambézellec - Brest)

"LA PLUIE D'ETE"

de Marguerite Duras

Mise en scène	Eric Vigner
Scénographie	Claude Chestier Eric Vigner
Comédiens	Hélène Babu Marilu Bisciglia Anne Coessens Thierry Collet Philippe Metro Jean-Baptiste Sastre
Lumières et régie générale	Martine Staerk
Son	Xavier Jacquot
Costumes	Myriam Courchelle
Bande-son	Marc Bretonnière
Film	Antoine Mercier

Production

Centre National Dramatique et Chorégraphique Le Quartz de Brest
Théâtre de la Commune d'Aubervilliers
Théâtre de Caen – Cie Suzanne M. Eric Vigner
avec la participation du Jeune Théâtre National

COMPAGNIE SUZANNE M. ERIC VIGNER

- Septembre 1990** Création de la Compagnie Suzanne M.
- Janvier 1991** Création de "La Maison d'Os" de Roland Dubillard
 Dans une manufacture désaffectée, à Issy-les-Moulineaux
 six représentations
 500 adhérents souscripteurs, grâce à qui ce spectacle a pu naître
 30 participants, dont 20 comédiens
- Avril 1991** Reprise pour cause de succès de LA MAISON D'OS
 A Issy-Les-Moulineaux
 15 représentations
 Le Ministère de la Culture accorde une aide exceptionnelle au projet
- Octobre 1991** Reprise de LA MAISON D'OS dans le cadre du Festival d'Automne
 dans le Socle de la Grande Arche de La Défense
 26 représentations
 Avec l'aide de l'EPAD, la SAGA-DEFENSE et THECIF
- Décembre 1991** Le Théâtre du Campagnol accueille LA MAISON D'OS
 4 représentations
 Avec l'aide de THECIF
- Mars 1992** Création en résidence au Quartz de Brest
 LE REGIMENT DE SAMBRE ET MEUSE de Eric Vigner
 5 représentations
 Production Compagnie Suzanne M. - Le Quartz - Théâtre de la
 Commune
 Avec le soutien du J.T.N et du Ministère de la Culture
 15 participants, dont 9 acteurs
- Avril 1992** Création au Théâtre de la Commune - Pandora d'Aubervilliers
 LE REGIMENT DE SAMBRE ET MEUSE de Eric Vigner
 18 représentations
- Janvier 1993** Reprise du REGIMENT DE SAMBRE ET MEUSE
 5 représentations Théâtre Municipal de Caen
- Parallèlement, dans le cadre de l'opération "Théâtre en Direct", organisée par La Maison du Geste et de l'Image, les acteurs de la Compagnie ont travaillé, pendant toute l'année scolaire, à l'élaboration du "Petit Régiment de Sambre et Meuse" avec les élèves d'une classe de Première du lycée Jean Monnet "Le Petit Régiment de Sambre et Meuse" a été présenté le 23 avril 1992, au Centre Georges Pompidou.
- Mars 1993** LA PLUIE D'ETE - Marguerite Duras ATELIER au
 Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique
 4 représentations

ERIC VIGNER

Né à Rennes le 27 Octobre 1960

ETUDES GENERALES

CAPES d'Arts Plastiques

ETUDES THEATRALES

- 1983 Conservatoire national d'Art Dramatique de Rennes
- 1984 Ecole Nationale Supérieure des Arts et Techniques
(ENSATT Ecole de la Rue Blanche)
- 1988 Conservatoire National Supérieure d'Art Dramatique de Paris

MISE EN SCENE

- 1986 LA PLACE ROYALE de Corneille
CNSAD de Paris – Tournée en Amérique Centrale
- 1989 LA MAISON D'OS de Roland Dubillard
Maison du Geste et de l'Image à Paris
- 1990 TERRES PROMISES de Roland FICHET
Festival des Tombées de la Nuit à Rennes
- RYCE (création) de Gabriel GARCIA MARQUEZ,
Danilo KIS, MAGNUM, ACHTENBUSH
Festival des Cultures du Monde à Nantes
- 1991 LA MAISON D'OS de Roland Dubillard
Grande Arche de la Défense (Festival d'Automne à Paris)
- 1992 LE REGIMENT DE SAMBRE ET MEUSE de Eric Vigner
Théâtre de la Commune d'Aubervilliers
- 1993 LA PLUIE D'ETE de Marguerite Duras
Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique
Quartz de Brest – Théâtre de la Commune d'Aubervilliers

COMEDIEN

THEATRE

- 1983 L'INSTRUCTION de Peter Weiss
Mise en scène : Robert Angebaud
Théâtre du Vieux Saint-Etienne à Rennes
- 1984 LA MORT DE POMPEE de Corneille
Mise en scène : Brigitte Jaques
Théâtre du Lierre à Paris
- 1985 ROMEO ET JULIETTE de Shakespeare
Mise en scène : René Jauneau
Festival de Valréas
- FANTASIO D'Alfred de Musset
Mise en scène : Vincent Garanger
Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris
- LE GUETTEUR de Kahit Atay (création)
Mise en scène : François Kergoulay
Théâtre des Cinq-Diamants à Paris

- 1985-87 ELVIRE JOUVET 40 (création)
 Mise en scène : Brigitte Jaques
 TNS, Théâtre de l'Athénée
 Tournées en Amérique du Sud avec la Comédie Française,
 en France, en Europe de l'Est, en Amérique du Nord, en Afrique
- 1988 L'EPREUVE de Marivaux
 Mise en scène : Jean-Pierre Miquel
 Festival d'Avignon – Tournées à Vienne et Budapest
- SOPHONISBE de Corneille
 Mise en scène : Brigitte Jaques
 Théâtre National de Chaillot
- 1989 HORACE de Corneille
 Mise en scène : Brigitte Jaques
 Théâtre National de Chaillot
- 1990 LE MISANTHROPE de Molière
 Mise en scène : Christian Colin
 Centre Dramatique National de Gennevilliers

CINEMA

- 1986 ELVIRE JOUVET 40
 Réalisation : Benoît Jaquot – INA
- 1987 CHOUANS
 Réalisation : Philippe de Broca
- 1988 L'ENFANCE DE L'ART
 Réalisation : Francis Girod

SCENOGRAPHIE ET COSTUMIER

Eric Vigner a réalisé notamment les décors et costumes de :

- L'INSTRUCTION de Peter Weiss
 LA PLACE ROYALE de Corneille
 LA CASA NOVA de Goldoni
 LE GUETTEUR de Kahit Atay
 PEINTURE SUR BOIS d'Ingmar Berman
 LA MAISON D'OS de Roland Dubillard
 LE REGIMENT DE SAMBRE ET MEUSE de Eric Vigner

ACADEMIE EXPERIMENTALE DES THEATRES

Eric Vigner participe à l'Académie Expérimentale des Théâtre, depuis Juillet 1991.

- Juillet 91** Action au Festival d'Avignon
Décembre 91 Travail avec Anatoli Vassiliev, à Moscou
Septembre 92 Travail avec Yoshi Oida, théâtre japonais
Février 93 Rencontre avec Luca Ronconi

ERIC VIGNER AU QUARTZ

"Le Régiment de Sambre et Meuse"

Du Mardi 24 au Samedi 28 Mars 1992

Création Résidence Le Quartz de Brest

Mise en scène et scénographie : Eric Vigner

Assistante à la mise en scène : Catherine Aguiraud

Avec : Bruno Boulzaguet, Arnaud Churin, Philippe Cotten, Benoit Di Marco,
Arthur Nauzyciel, Dominique Parent, Guillaume Rannou.

Régie générale et conception sonore : Pascal Bence

"LA PLUIE D'ETE"

Mise en scène de Eric Vigner – Les Tournées

Du Lundi 25 Octobre 1993 au Vendredi 10 Novembre 1993	Stella – Le Quartz, BREST
Les Vendredi 12 et Samedi 13 Novembre 1993	Théâtre de Quimper, QUIMPER
Du Mercredi 17 au Vendredi 19 Novembre 1993	Théâtre Municipal de Caen, CAEN
Du Vendredi 26 Novembre au Dimanche 19 Décembre 1993	Théâtre de la Commune–Pandora, AUBERVILLIERS
Les Mardi 18 et Mercredi 19 Janvier 1994	Théâtre de Cherbourg, CHERBOURG
Les Samedi 22 et Dimanche 23 Janvier 1994	CDN Annecy–Chambéry, CHAMBERY
Du Mardi 1 ^{er} au Dimanche 13 Février 1994	T.N.P, VILLEURBANNE
Samedi 19 Février 1994	La Passerelle, SAINT BRIEUC

De l'écriture au théâtre en passant par le cinéma.

- 1980 Conte de Marguerite Duras "Ah ! Ernesto"
Court métrage de Jean-Marie Straub "En rachâchant"
1984 Film de Marguerite Duras "Les enfants"
1990 Roman de Marguerite Duras "La Pluie d'Eté"
1993 Mise en scène d'Eric Vigner "La Pluie d'Eté"

Genèse d'une mise en scène

Novembre 1992 : Eric Vigner est sollicité pour monter un atelier au Conservatoire de Paris avec des élèves de 3^e année (dernière année de formation)

Eric Vigner vient de lire le dernier roman de Marguerite Duras "*La Pluie d'Eté*". Il décide de travailler sur le texte avec ses sept élèves.

Fin Mars 1993 : La pièce est montée et quatre représentations en sont donné au Théâtre du Conservatoire comme travail de fin d'études.

Eric Vigner décide d'aller plus loin et de faire profiter un plus large public de ce spectacle. Les théâtres de Brest (et ce sera une création résidence du Centre National Dramatique et Chorégraphique de Brest), Quimper, Caen et Aubervilliers, le mettent à leurs programmes.

L'intention d'Eric Vigner étant d'aller beaucoup plus loin, plus profond, dans la connaissance du texte de Marguerite Duras, les répétitions reprennent fin Août avec cinq des sept anciens acteurs et un nouvel acteur dans le rôle principal d'Ernesto, (également ancien élève du conservatoire).

Journal d'une création théâtrale

"C'est la première fois dans l'histoire que l'histoire appartient aux enfants" (Marguerite Duras)

En montant "*La Pluie d'Eté*" de Marguerite Duras, Eric Vigner a voulu transmettre un immense plaisir, celui de "donner" au public ("l'humanité" dit Marguerite Duras).

Ce superbe texte "Tout est dans le texte : répète-t-il aux acteurs, "C'est simple ; il suffit de lire. Le problème est : comment faire sortir la parole du livre". Il s'agit de rendre non le sens des mots, des silences, des points de suspension, de transmettre non un message mais des sensations".

Dans le travail de la mise en scène, Eric Vigner insiste beaucoup sur les espaces entre les personnages, entre les acteurs, sur les sentiments qui circulent entre eux, les acteurs, et puis entre eux et le public.

"Il faut donner, donner et partager, sentir et communiquer le plaisir de raconter. L'important c'est cela. Au-delà des prouesses techniques, il y a le bonheur de jouer comme des enfants (et les acteurs sont jeunes), la passion de raconter. Alors le spectateur sera dans l'émerveillement."

La mise en scène vient après, en appui à cela.

Isabelle Angotti

19 h 30, Travail avec Ernesto (Jean-Baptiste) et Jeanne (Anne) sur l'histoire de l'amant russe racontée par la mère à ses enfants. Lecture du passage. Travail sur l'accord des voix "La voix plutôt que les mots" écrit Marguerite Duras.

Eric Vigner : "S'abandonner, éprouver un plaisir même physique à dire ces phrases, se laisser aller. Côté jouissif. C'est trop fort, à en mourir, à en pleurer. Il faut éprouver tout cela, comme Jeanne. Ernesto, c'est son Dieu, qui lui envoie sans cesse quelque chose de très fort."

Jeudi 9 Septembre 1993. Notes de répétition Isabelle Angotti

Ils sont tous là, autour de Eric Vigner : Hélène - la mère, Philippe - le père, Jean-Baptiste - Ernesto, Anne - Jeanne, Thierry - l'instituteur et Marilu - la journaliste.

Tous anciens élèves du conservatoire de Paris, sous le statut du J.T.N (Jeune Théâtre National).

Le travail d'atelier commencé au Conservatoire en Novembre 92 s'est achevé par le montage de la pièce en Mars dernier (quatre représentations).

Une nouvelle création commence avec la même distribution, sauf pour Ernesto.

Nous sommes dans la salle du J.T.N, dans le Marais, grande salle blanche, un peu froide, quelques bruits freutrés parvenant de la rue au-delà de la verrière, plateau de bois sur pieds métalliques ajouré par des travées, les rues.

C'est la deuxième semaine de répétition pour presque tout le monde, la quatrième pour Jean-Baptiste, nouveau dans le rôle d'Ernesto.

Un peu en retrait, Martine, chargée de la régie, met au point les détails de la programmation. Eric parle du travail envisagé cette semaine.

Les répétitions se dérouleront en deux temps, sept jours sur sept, car le temps presse :

- travail en groupe sur la lecture, de 14 h 30 à 18 h 00

- pause d'une heure puis travail avec deux acteurs sur le jeu de scènes, de 19 h à 21 h 30.

"Pensez d'abord à créer une relation forte entre vous" dit Eric.

Mardi 6 Septembre 1993
Notes de répétitions Isabelle Angotti

Théâtre lu, Théâtre joué

C'est "la musique" de Marguerite Duras que Eric Vigner cherche à faire entendre.

Pour cela, il a repris à son compte les paroles même de Marguerite Duras : "Je vais faire du théâtre lu pas joué. Le jeu enlève au texte, il ne lui apporte rien, c'est le contraire, il enlève de la présence au texte, de la profondeur, du muscles, du sang".

Le livre est présent du début à la fin. Il fait partie intégrante de la mise en scène.

Les acteurs, en alternance lisent le texte.

Tout le texte. Seules quelques phrases ont été coupées pour faciliter la progression et l'ordre des pages modifié une fois pour permettre le déroulement de la pièce en deux parties.

Les dialogues, eux, sont joués.

C'est sur cette alternance de la parole et du jeu que Eric Vigner a axé son travail avec les acteurs. De longues séances ont été consacrées à la lecture du texte, à voix haute, tous ensemble, chacun répondant à l'autre, aux autres. Les scènes jouées était le plus souvent répétées en duo.

Notes de répétitions : Isabelle Angotti