

blanche, comme pour ce que l'on appelle au théâtre une « répétition italienne »

E Comme un grand
T nombre d'écrivains
de son temps, Duras
a consacré divers textes
à des artistes, principale-
ment à des peintres
Ce pan de l'œuvre est assez
méconnu Gagnerait-il
selon vous à être
davantage mis en valeur ?
Y a-t-il une critique d'art
proprement durassienne ?

G Entre 1958 et 1993,
P Marguerite Duras
a dédié une quinzaine
de textes à des artistes
visuels C'est évidemment
bien moins que le nombre
de ceux qu'elle a consacrés
à la littérature et
au cinéma On gagnerait
assurément beaucoup
à en proposer une étude
synthétique, non point
tant pour dégager une
conception proprement
durassienne de l'art
ou de sa critique (il s'agit
souvent d'écrits de
circonstance ou rédigés
sous une pression amicale
autant que par admiration
pour une œuvre ou adhésion
à un projet esthétique),
mais parce qu'ils permet-
tent de voir comment Duras
s'approprie ou détourne
des conventions
génériques a priori
prédéfinies Un tiers de
ces textes a paru dans
des périodiques (*France
Observateur, Le Nouvel
Observateur, Sorcières,
Cimaise*), ce sont souvent
les plus anciens Le premier
des trois textes que Duras
a consacrés à Joe Downing,
l'un des grands noms
de l'abstraction lyrique,
ou le beau texte sur
la « Peinture de Jean-Marie
Queneau » ont ainsi paru
dans *France Observateur*
en 1958 Mais la plupart
des écrits que Duras
a dédiés à des artistes
ont été conçus pour tenir
lieu de préfaces ou
de textes d'accompagne-
ment de catalogues
d'exposition ou de livres
d'art Un texte porte
sur la sculpture

(sur Marie-Pierre Thiébaud
en 1970), trois sur la pho-
tographie (ils figurent
parmi les tout derniers
de sa production),
c'est donc essentiellement
sur la peinture que Duras
a écrit Janick Ducot,
Ak1 Kuroda, Michèle
Laverdac, Roberto Platé,
Robert Lapoujade
Six de ces textes
ont été repris dans
les recueils qu'elle
a composés ou validés
entre 1981 (*Outside*)
et 1993 (*Écrire, Le Monde
extérieur*), on les y
retrouve sur un support
très différent, dépouillés
des illustrations avec
lesquelles ils dialoguaient
et qui en garantissaient
la lisibilité Or, ce geste
de décontextualisation
et surtout de recontextu-
alisation (dans
les recueils, ces textes
entrent dans de tout
autres interactions)
est passionnant et
sans doute révélateur
Pour le reste, on a du mal
à trouver une unité
à la lecture des textes
de Duras sur la peinture,
leur émiettement
dans le temps donne
le sentiment d'un rapport
athéorique voire naïf
à l'art Ils ont d'évidence
constitué un défi pour
un écrivain qui fictionna-
lise beaucoup et décrit
peu Des toiles figuratives
de Janick Ducot, Duras
retient principalement
leurs thèmes quotidiens
comme autant de ces
petites « mythologies »
françaises qui l'ont
toujours fascinée,
le texte de 1965 est ainsi
étonnamment proche par
le propos et le ton de ceux
qu'elle consacrera près
de trente ans plus tard
aux photographies de
la France faites par Ralf
Gibson et Janine Niepce
Dans les portraits
de Robert Lapoujade en
1965 ou de Jeanne Socquet
en 1974, c'est la question
de la ressemblance qui,
entre toutes, retient
Duras, et avec elle
la possibilité de rendre
compte du réel par ce qui

ne l'est pas Dans la pein-
ture, le monde se donne
à nous comme une présence
sur le mode de l'absence
(dans le portrait,
je vois quelqu'un, mais
je sais que ce quelqu'un
n'est pas là) La toile
engage par ailleurs
une interprétation
du monde, celui-ci ne
se donne à nous que comme
un « quelqu'un voit »
Ce sont là des probléma-
tiques fortes pour Duras
Si les textes les plus
beaux sont peut-être ceux
que celle-ci a consacrés
à la peinture non figura-
tive (sur Downing en 1958,
1963 et 1993, sur Kuroda
en 1980), c'est précisément
parce que cette peinture
exige et invalide le dis-
cours et que Duras est
contrainte de s'arrêter
sur le geste artistique
lui-même Mais générale-
ment, elle préfère
le détour devant parler
de l'œuvre de Roberto
Platé, elle décrit l'homme
et l'atelier, guère
le travail De Michèle
Laverdac, elle choisit
de ne garder qu'une toile,
la plus lisible Tout cela
gagnerait cependant
à être précisé et ne
pourrait l'être que dans
une comparaison large qui
ferait apparaître la façon
dont Duras s'est approprié
ou non ce geste
obligatoire de l'écrivain
du XX^e siècle
écrire sur l'art

SILENCE QUI PARLE ?

entretien avec
Marguerite Duras
par Susan D. Cohen

Morceaux choisis.

Les échanges que nous publions
ci-après sont extraits
d'une série de trois entretiens
entre Marguerite Duras
et Susan D. Cohen,
durant l'été 1982.
Jamais publiés, conservés
jusqu'à présent sous
la forme d'une retranscription
dactylographiée, nous les avons
numérisés pour en prélever
certains passages, parmi
les plus percutants de
ce dense entretien ré-agencé
ultérieurement
par Susan D. Cohen selon
les intitulés suivants :
« Qui parle ? », « Silence »,
« Mot-image » « Biographie »,
« Faits divers », « Femmes »,
« Habiter », etc.
Les extraits qui suivent
(provenant des ensembles
« Qui parle ? » et « Silence »)
ont volontairement été choisis
pour le commentaire direct
qu'ils livrent sur
l'œuvre de Duras.
Nous avons laissé de côté
les entretiens qui touchent
à la vie de Marguerite Duras.

M Tu sais Susan,
D quand on écrit,
on est un peu
comme ça

S.D. Dans le jet ?
C

M Ça vous arrive
D dans tous les sens,
et on ne sait pas
qui parle exactement
Moi j'étais dans un embar-
ras terrible pendant six
mois pour *Le Vice Consul*
Je n'arrivais pas à savoir
qui parlait de cette
mendiante Cette men-
diante, qui existait,
et que j'ai connue quand
j'avais douze ans au Siam,
c'est une mendiante
folle qui me faisait très
très peur Elle mangeait
des poissons secs, des
poissons pourris

– elle dormait dans les fossés je me suis dit ce n'est pas possible que je la donne comme existante, comme réelle. Donc je vais faire croire que je l'ai inventée. Et j'ai dit c'est un écrivain anglais qui a inventé la mendicante. Mais en fait, non. En fait, elle a existé. Elle a existé, je la vois comme hier, tu vois, je la vois, elle me faisait peur, on se sauvait parce qu'elle hurlait. Elle était hurlante. Dans la chaleur. Et j'étais obligée d'en passer par l'invention pour faire croire à elle. C'est drôle, parce que c'est l'inverse de ce qu'on fait.

S.D. C'est peut-être le seul moyen de communiquer authentiquement l'horreur?
C

M Oui de communiquer.
D Oui. Ce qu'on peut montrer.

S.D. Vous avez dit quelque part que le particulier était le seul moyen de communiquer le général, par exemple la pauvreté, les préjugés, les racismes.
C

M Oui, absolument.
D Absolument. Je le crois complètement, toujours. Mais la mendicante me semblait un cas limite, tellement outrancier. Je me suis dit, il faut qu'un jeune écrivain européen ait inventé ce cas asiatique (rires).

S.D. Et un homme.
C

M Mais, mes hommes dans mes romans sont des hommes virilement diminués. C'est important d'en parler. Le vice-consul n'est pas un homme. C'est très important. Et qu'un acteur, un grand, très, très grand acteur qui est le plus grand acteur français avec Depardieu (NDLR Michael Lonsdale dans *India Song*) ait accepté de jouer

dans cette acceptation-là du terme, c'est complètement capital. Et puis il l'a accepté d'un auteur, car c'est un texte d'auteur, et de jouer comme ça, c'est complètement fondamental. Qu'il ait accepté l'impuissance, l'impuissance sexuelle, l'indétermination sexuelle. Ce n'est pas un pédéraste, ce n'est pas un homosexuel. C'est avant, c'est dans l'archaïsme du sexe.

S.D. Justement, à propos de cette voix narrative masculine, il est frappant qu'elle ne fonctionne que pour la partie du livre qui traite de la mendicante, c'est-à-dire le début. Ainsi, la voix de Peter Morgan me semble jouer moins en fonction d'une aliénation subie par vous, moins par une incapacité que vous auriez, en tant que femme, de parler en votre nom, que comme une dénonciation très avertie de ce que c'est que d'écrire, de la non-innocence de la voix. C'est aussi vous qu'on entend, avec une telle intensité.
C

M C'est ça, oui.
D

S.D. Malgré toute la distanciation qu'il peut y avoir?
C

M Oui, mais il fallait quand-même une charnière avec

le réel. Et la charnière avec le réel, c'était un homme qui écrivait cette histoire. C'était pas possible que je sois coupée complètement d'un réel quotidien. Comme je ne pouvais pas inventer la mendicante, je l'ai fait inventer, ce n'est pas la même chose. C'est au-dessus de mes forces d'inventer la mendicante. Personne ne peut inventer la mendicante. Ou bien alors ce n'est pas un écrivain. Et moi, je me suis confrontée, c'est-à-dire

c'est ça que je dois énormément à l'extrême pauvreté de mon enfance. C'est que tout d'un coup je me suis trouvée avec ce personnage colossal qui était la mendicante de Calcutta. Et je me suis dit mais comment peut-on montrer ça. Comment on peut montrer cette limite de l'humain, si tu veux. C'est ça le problème. Alors elle ne fait que chanter, ou elle radote, c'est-à-dire qu'elle répète constamment les mêmes choses. Ce sont les sortes de registres extrêmement limités. Elle parle toujours de Savannakhet, de la mère

S.D. À la différence du film, dans le livre on voit, ou plutôt devrait-on dire on «vit» son exil, on vit, on sent on voit ses marches, sa grossesse.
C

M Oui. Sans doute Breton disait. Pendant trente ans on a cherché comment rendre ça, elle l'a trouvé. Cet état-là, cet état de nature.
D

S.D. N'y a-t-il pas aussi dans ce passage une énorme démystification de la grossesse que l'on prétend toujours merveilleuse? Cette jeune fille ignorante et affamée vit sa grossesse comme une invasion de l'intérieur, elle est dévorée de l'intérieur par l'enfant.
C

M Elle est mangée, oui.
D

Y 1 Oui, c'est très frappant, ça.
A C'est très terrifiant, ça, oui.

S.D. Pour moi ce passage a une force si grande en ce qu'il dévoile l'ambiguïté de la grossesse, et, ici aussi, il y a une relativisation d'un rapport que la société donne pour fixe et «naturel».
C

M Oui. C'est aussi fort que le texte «Pas mort en déportation».
D C'est la même chose.

S.D. Et aussi ce lien avec la nature qui entoure la mendicante quand elle marche, et qui s'infléchit au fur et à mesure que la grossesse avance au début le petit bébé dans son ventre est comparé aux poissons qui s'ébattent dans la rivière, et ensuite, avec la faim qui la ronge, ça devient un rat qui la mange de l'intérieur, qui mange ses joues, ses cheveux, comme la faim la creuse de l'extérieur par le manque de nourriture, etc.
C

M Oui. Même maintenant, vingt après, il n'y a peut-être pas tout à fait vingt ans, c'est aussi fort que quand je l'ai écrit. Je pensais qu'on ne pouvait pas, sans rentrer dans l'exotisme, parler de ça, de cet «état-là». Mais, j'ai réussi. J'ai mis deux ans. C'est le livre qui a été le plus long. Deux ans.
D

Y Il y a une chose très frappante, c'est que ce périple de la mendicante est placé sous le signe de la malédiction de la mère. C'est sa mère qui la chasse, et elle s'en va à partir de ça. Ça m'a toujours frappé, ça.
A

M Oui, mais elle ne rêve que de la mère.
D

Y Oui, elle ne rêve que de la mère, mais la maison est interdite. Elle s'en va, elle est complètement abandonnée.
A

S.D. Peut-être que la mère était la seule qui puisse la chasser, parce que sans l'interdiction de la mère elle serait revenue.
C

M D C'est ça, oui

S.D. La mère ne fait,
C d'ailleurs,
que porter
la parole de la société

M D Oui, on aurait
toutes été chassées,
toi et moi

S.D. Absolument
C Et c'est ça le comble
de l'aliénation,
la femme, la mère, obligée
de chasser sa fille pour
transgression d'une règle
patriarcale injuste
C'est cela qui se commu-
nique aussi, je crois,
à travers le livre

M D Et puis je crois,
je ne sais pas
très bien ce qui
se communique parce
que moi dès que je pense
à la mendicante je suis
débordée, je suis débordée
par l'amour que j'ai d'elle
Tu comprends? Je ne suis
plus juge

S.D. Il y a quelque
C chose de fascinant
dans le fait
que dans le film vous
ne l'avez pas montré,
vous n'avez pas collé
d'image à la mendicante

M D Non Elle n'est
pas représentable
C'est un cas général

S.D. Cela a un grand
C impact politique,
je trouve, de ne pas
avoir montré la mendicante,
car il semble que cette
sorte de représentation
se prête très facilement
à la récupération
des choses

M D Oui, c'est absolument
politique,
complètement

S.D. Parmi les divers
C aspects innovants
de votre œuvre,
l'aspect narratif retient
l'attention, particulière-
ment en rapport avec
le roman moderne, et avec
ce qu'on appelle le Nouveau
roman. Aurait-on raison

de penser que vous
montrez qu'avec la fin de
la soi-disant objectivité,
ou de l'attitude d'objecti-
vité et de l'omniscience,
on ne se trouve pourtant
pas devant un vide
philosophique, un chaos,
un appauvrissement
du monde comme cela
se trouve par exemple
chez Beckett?

M D C'est très différent,
Beckett et moi
Je sais qu'on a
la même importance main-
tenant, mais c'est très
différent Sarraute aussi

S.D. Mais précisément,
C cette différence
ne réside-t-elle
pas en partie dans le fait
que chez vous ce n'est
pas le vide qui remplace
l'omniscience?

M D C'est à partir
de l'ignorance
que je travaille

S.D. Il y a un chemine-
C ment chez vous
de l'omniscience vers
l'ignorance, mais cette
ignorance-là n'est ni vide
ni chaotique

M D Si je suis omnis-
ciente je n'écris pas
C'est dans
l'ignorance, dans l'incapa-
cité de saisir, que j'écris
Je pense que ça c'est
une donnée commune à tous
mes livres. Lol V Stein
c'est exactement ça

S.D. Jacques Hold,
C le narrateur,
dit tout le temps
«je ne sais pas, j'imagine,
j'invente»

M D Oui et je ne sais
pas c'est cette
femme que j'adore
complètement, que j'adore
Je ne sais pas non plus qui
est Anne-Marie Stretter,
je ne sais pas qui est le
vice-consul Si je le savais,
je n'écrirais pas. Ce serait
de la psychologie
Si tu veux tu penses à une
approche d'un personnage,
une approche palier
par palier. Et je commence

à écrire quand je suis
obligée de parler
pour le personnage,
parce qu'il est sans voix
Il ne peut plus répondre

[]

M D Je ne pense
pas qu'il y ait une
évolution, qu'il y ait
un progrès, une progres-
sion dans l'écriture

Je pense qu'on y entre
immédiatement, en partie,
ou qu'on n'y entre jamais
Je ne pense pas qu'on
devienne petit à petit
un écrivain. Je crois qu'on
est écrivain ou bien non,
ça ne se produit pas, on n'a
pas trouvé le créneau
Parce que c'est ça écrire,
c'est trouver le créneau
par où s'engouffrer en soi.
Enfin, c'est ce que je pense
toujours. Les gens qui
vous disent travaillez,
travaillez, vous allez y
arriver. Non.

S.D. Justement, vous
C avez dit ailleurs
qu'à l'époque
où vous pensiez qu'il fal-
lait ce genre de travail
pour écrire, c'était
une époque où vous
n'écriviez pas vraiment

M D Si c'est-à-dire
que je vivais avec
des hommes qui
me disaient il faut
travailler, travailler,
travailler, et je travaillais
huit heures par jour sur
certains livres et
je travaillais trop
longtemps. Mais à partir
d'un certain moment
de ma vie, je n'ai plus fait
ça du tout. C'est-à-dire
dans la première partie
de ma vie je travaillais
tous les jours, jusqu'à
douze heures par jour,
pendant des mois, mais
je ne le regrette pas
parce que *Le Vice Consul*
est un chef d'œuvre.
C'est vrai (rires), c'est
vrai. Ça restera tout le
temps. Et puis après, bon,
je restais dix heures sans
écrire et je travaillais
deux heures. Voilà.
Après 1968 ça a été

tellement différent que
c'est un peu comme si
j'avais changé d'identité

S.D. Après 68?
C

M D Oui, dans les
méthodes de travail.
Par exemple, je me
suis passée de corriger
ça m'était égal d'écrire
plus ou moins bien.

S.D. Vous reliez cela
C directement
aux événements
de mai 68 en France?

M D Je pense que oui,
c'est ça, oui.
Je pensais qu'en 68
tout était résolu, que s'il
y avait une sorte
de solution politique uni-
verselle, je pouvais donc
me passer d'écrire. Si tu
veux – j'ai toujours eu
ça dans ma vie, qui est très
important – s'il existait
une solution politique
à la situation du monde,
je pourrais cesser d'écrire
dans la joie. Et je pense
qu'en 68 je suis restée
un an sans écrire un mot,
ce qui ne m'est jamais
arrivé, sauf à la naissance
de mon enfant. Un an entier
sans écrire un mot, parce
que j'étais persuadée
que le monde – tu te rends
compte la naïveté – enfin,
qu'il y avait une solution
au malheur des peuples.
Mais enfin, ça me définit
quand même, c'est une
donnée qui me définit.
Je veux dire la dimension
politique du monde
a toujours été essentielle
pour moi. Donc sans doute
par ce que je te dis là,
plus essentielle même
que le fait que j'écrive

Y A Vous n'y croyez
plus maintenant

M D Je n'y crois absolu-
ment plus. C'est fini.
C'est fini. Sauf que
quand même je ne peux pas,
je ne suis pas indifférente

[]

E 2 Parlons de deux
C composantes
de l'imagination
romanesque disons le fait
divers et «l'histoire»
imaginée. Pouvez-vous
essayer de mettre
en rapport ces deux ordres
de réalité? Je veux dire en
quoi inventer une histoire
est la même chose que
d'être touché par une
histoire vraie?

M Bon. Je te réponds
D on n'invente rien.
Je n'ai rien inventé.
J'ai simplement inventé
le prétexte à raconter.
Tout est vrai.
Il n'y a qu'une personne
qui n'est pas vraie dans
ce que j'ai écrit, c'est
Lol V. Stein, mais je
pense que Lol V. Stein
c'est moi, donc je ne
pouvais pas l'inventer.
La mendicante c'est vrai,
le vice-consul, c'est vrai,
Anne-Marie Stretter
c'est vrai, le Mékong,
c'est vrai, la lèpre,
c'est vrai, Calcutta,
c'est vrai. Le problème,
pour moi, ça a toujours
été de savoir qui parlait,
quand je parlais dans
mes livres. Et si tu veux,
s'il y a invention,
elle est là. Par exemple,
sur la mendicante je suis
restée des mois, je te l'ai
déjà dit, à savoir qui
parlait, pour raconter
l'histoire de la mendicante,
et comment quelqu'un
savait. Et je l'ai
connue, la mendicante.
Je l'ai connue. Elle était
dans les fossés, devant
le barrage contre
le Pacifique, là sur
les pistes. Elle hurlait,
elle était à moitié nue,
elle était comme une sorte
de squelette terrible,
rongée par la lèpre,
le dessèchement
de la peau. Et comment
j'en ai parlé? Pourquoi?
J'en ai parlé parce qu'elle
est absolument nécessaire
à Calcutta. En inventant
Peter Morgan qui l'invente.
Donc j'ai fait inventer
la mendicante. Je n'ai pu,

jamais je n'aurais pu,
la décrire en direct.
C'est ça l'écriture.

[]

M On ne parle jamais à
D Dieu. Il y a toujours
des saints, qui sont
faits pour ça. Par exemple,
chez les Juifs, Dieu n'est
pas représenté. Il y a une
boîte qu'on portait avant,
dans les siècles avant
Jésus-Christ, qui était
vide. Donc il y avait
toujours des interces-
seurs, des rabbins
dans la religion chrétienne
aussi. On ne parle jamais
directement à Dieu.
Dieu n'est pas préhensible.
L'écrit, c'est pareil. Essaie
d'imaginer ce qu'auraient
été mes livres, par exemple
India Song, si j'avais parlé
directement de
la mendicante. Ce n'était
pas possible.

S.D. C'est ce qu'aurait
C fait la littérature
traditionnelle.

M Oui, si j'avais dit
D que je l'avais vue
dans le fossé en
train de hurler, de faire
peur à tous les enfants,
etc. Quand on passait près
d'elle, elle nous courrait
après, elle nous poussait.
Non, c'est plus grave que
ça encore, c'est-à-dire
que ça aurait été mon his-
toire, donc ce n'était pas
la sienne. Tu comprends?
Donc ce n'était pas écrire
de la mendicante. Écrire
de la mendicante c'était
que je disparaisse. Et ça
a mis six mois. Mais ça
je voudrais bien que
les écrivains l'entendent,
cette fonction de l'écrit,
de distanciation, de désap-
propriation. Je me défais
de la mendicante et
je la donne au lecteur.
Il faut une intercession.

[]

M Quand on tournait
D *India Song*, je peux
dire que toute
l'équipe – on était
quatorze, quinze personnes
– toute l'équipe était

amoureuse de la mendicante.
Et souvent pendant les
prises de vue, je mettais
les chants de la mendicante.
Tout le monde se taisait.
Religieux, complètement.
Mais personne – elle était
à Paris, celle qui avait
chanté – personne n'a
jamais demandé à la voir.

S.D. L'équipe n'a pas
C vu celle qui faisait
les chants?

M Non, non, non, jamais.
D C'était une jeune
laotienne, étudiante
à la cité universitaire
dans le 14^e arrondissement.
Moi, je la connaissais.
Une toute petite
Laotienne, ravissante,
de vingt ans, intelligente,
vraiment. Mais personne
n'a jamais demandé à la voir,
ce n'était pas la peine.
La mendicante c'était cette
voix. C'est-à-dire qu'ils
ont opéré d'eux-mêmes
ce que moi j'essayais
de faire avec les livres,
c'est-à-dire que la voix
de la mendicante
était emblématique
de la mendicante. Ce n'était
pas la peine qu'elle soit
représentée. Ça aurait tout
foutu en l'air. C'est un peu
ce que je raconte
dans *Le Navire Night*
d'ailleurs, tout ça. Oui.
C'est un problème immense.

[]

S.D. On parle beaucoup
C du silence
dans votre œuvre,
de la revalorisation
du silence.

M Il n'y a pas de film
D plus bavard qu'*India*
Song depuis vingt
ans en France. Le silence
est contenu dans la parole.
Il faut absolument
que les gens aperçoivent
quelque chose là.
Il y a tout ce bavardage
de la réception d'*India*
Song, c'est un fond,
un fond, là il y a du bruit
dans le parc qu'on
appellera du silence,
on dit comme c'est
calme. Ce n'est pas vrai.
Ça a sa fonction aussi.

S.D. Je trouve qu'il
C y a ici une rencontre
remarquable
entre le fonctionnement
du silence dans votre
œuvre, ce que vous
en dites, et la pensée
de Merleau-Ponty.

M C'était un de
D mes amis intimes.

S.D. Dans *La prose*
C *du Monde*, il dit
que le langage
n'est pas simplement
sur fond de silence,
mais que le silence est
dans la parole.

M Il l'a dit?
D

S.D. Oui.
C

M Ça me fait plaisir
D Je dis aussi quelque
chose comme ça.

S.D. Vous venez
C de le dire, spontané-
ment. Dans une
interview vous avez fait
une distinction entre
ce que vous appelez
«dialogues bavards»
et «dialogues silencieux».
Lui il parle de «langage
parlé» qu'il oppose
au «langage parlant».

M Oui.
D

S.D. Tout comme
C le silence,
les blancs sur
la page chez vous ne sont
pas vides, ils signifient,
ils «parlent». Vos textes
mettent en évidence
la différence entre
«blanc» et «vide».

M Oui. Ça me fait
D penser à une actrice
qui disait «quand
Duras dit *rien*, c'est
complètement positif».

S.D. Cela à mon sens
C constitue un des
plus grands apports
poétiques de vos textes.
Le *rien* n'est pas négatif.
Le silence n'est ni absence
de pensée, ni absence

de communication. Et pour moi il y a une implication féministe là-dedans, puisque la société, en leur volant diversement la parole, relègue les femmes au silence qu'elle s'empresse de dévaloriser comme «trou», comme «vide», comme «manque de pensée». Revaloriser, donc, le silence, c'est-à-dire en dévoiler les aspects riches de communication c'est, pour une femme, pour les femmes, à la fois dire nos sciences et accéder à une autre parole plus riche, qui incorpore mots et silences ensemble. N'est-ce pas un peu pour cela que cet aspect de votre œuvre a tant réjoui les femmes en particulier ?

M. Oui, mais Anne-Marie Stretter n'y pense même pas. C'est sa grâce. C'est la grâce majeure d'Anne-Marie Stretter, c'est qu'elle est passée complètement à côté de la culture qu'elle représente. Elle ne sait rien sur elle.

S.D. Elle conseille au vice-consul de ne pas écouter le langage inauthentique. De plus, son silence à elle inquiète, c'est la chose qui inquiète le plus les autres sur son compte. Quand elle ne crie pas sur le fleuve en Indochine, les sentinelles autour, qui attendent qu'elle crie, son précipitées dans le malaise.

M. Oui.

S.D. Ce silence menace, quelque part, l'ordre établi.

M. Oui, quand elle est avec l'ambassadeur de France.

S.D. Quand elle vient de le rencontrer, et après, aussi, bien sûr.

M. C'est-à-dire, s'il y a un clivage, là, entre l'homme et la femme, c'est qu'une femme ne peut pas hurler comme lui, le vice-consul. Elle pleure. C'est très proche mais c'est une coïncidence dans l'intelligence du monde qui est, à ce point là, bouleversante. Et dans la nuit de Calcutta elle entend ses cris et elle les accepte sans aucun jugement.

S.D. C'est peut-être ça aussi son silence à elle, elle accepte.

M. Je ne connais pas de personnage plus grand qu'Anne-Marie Stretter. Et que le vice-consul. Je n'en connais pas. Je ne sais pas comment j'ai fait pour l'imaginer.

S.D. Alors que les autres veulent à tout prix posséder, par la parole, en nommant. Posséder, ou son contraire, se débarrasser de, en nommant, par une catharsis, pour se séparer de la souffrance du monde.

M. Tandis qu'elle adopte, Anne-Marie Stretter, c'est ça. Elle est dedans. Et lui est dedans l'impossibilité, bien sûr. Encore que l'exutoire ne soit pas le même. Il hurle et elle se tait, elle se tue. Elle s'est tuée quand même.

S.D. Dans *India Song*, pas dans le livre *Le Vice Consul*. Il est notable que dans vos textes, autant que les notations de la parole telles que «il dit», «elle dit», etc. sont nombreuses les notations du silence, par exemple «elle se tait», «elle ne dit rien», «elle ne répond pas», etc. Peut-on affirmer que par là (aussi bien que par d'autres procédés), vous relevez le silence au même niveau d'acte, d'acte signifiant, que la parole ?

M. C'est sûr, c'est sûr. Si tu n'as pas le silence de réception – qui représente le choc de son avènement si tu veux – tu dis quelque chose. Il y a un choc de l'avènement de la parole qui fait que tu ne peux pas répondre tout de suite – si tu réponds immédiatement tu n'as pas entendu la parole, donc il faut la réception de la parole. La réception de la parole représente ça si tu veux, ce silence.

S.D. Un autre exemple la dame du *Camion* dit «tout m'arrive, il m'arrive de parler ou de me taire». N'est-ce pas affirmer l'équivalence des deux comme actes ?

M. Elle est adorable, cette femme.
D. (rires) Je l'adore. Je ne l'ai jamais rencontré. «Il m'arrive de parler et de me taire».

S.D. C'est sur un plan d'équivalence strict.

M. Absolument, oui.

S.D. Est-ce qu'on pourrait dire que là vous mettez fin à certaines dichotomies fausses, entre actif-passif, silence-parole, etc.

M. Mais absolument. On dit toujours que je suis très silencieuse. Mais le film le plus bavard du siècle, c'est *India Song*. Et on dit que c'est un film silencieux. Mais je ne sais pas. Il y a quatre-vingt phrases de dialogue dans la réception. Ce n'est pas vrai, pas vrai du tout que c'est silencieux. La portée de la parole est peut-être une portée de silence aussi. *India Song* c'est mon film le plus parlant.

1 Yann Andréa, le compagnon de Marguerite Duras participe à la discussion.

2 Ce jour-là, l'écrivain Eugène Cohen assiste à l'entretien entre Marguerite Duras et Susan D. Cohen.