



folio  
THÉÂTRE

# Marguerite Duras

Suzanna Andler

*Avant-propos de Benoit Jacquot*



COLLECTION  
FOLIO THÉÂTRE



Marguerite Duras

# Suzanna Andler

*Avant-propos de Benoit Jacquot*

*Préface de Jean Cléder*

*Texte établi et annoté par Sylvie Loignon*

Gallimard

© Christophe Beaucarne / Les Films du Lendemain, 2020,  
pour les photographies du film de Benoit Jacquot figurant dans  
le cahier hors texte. Avec l'aimable autorisation de Charlotte  
Gainsbourg et Niels Schneider.

Établissement du texte, notice et notes  
dérivés de la Bibliothèque de la Pléiade.

© *Éditions Gallimard*, 1968, pour Suzanna Andler ;  
2011 et 2020, pour le dossier ;  
2020, pour l'avant-propos et la préface.

*Couverture : Photo Christophe Beaucarne /  
Les Films du Lendemain / Affiche Fidélio.*

## AVANT-PROPOS

*Je dois beaucoup à Marguerite Duras. La première fois que j'ai sonné chez elle, en 1972, j'avais une vingtaine d'années. Depuis longtemps déjà j'avais décidé de faire des films, « du cinéma » comme elle disait. Je passais ma vie à rêvasser des films improbables, et cette vie je la gagnais en assistant toute sorte de cinéastes. C'était plus ou moins intéressant, souvent amusant, et je sais bien que ça me servait surtout à me distraire de ce que je voulais vraiment. M.D. à ce moment-là n'écrivait pas, ou plutôt elle écrivait les scénarios de films qu'elle tournait dans des conditions économiques restreintes, un ou deux films chaque année. Quand le film était tourné, alors seulement elle écrivait, d'après le film, le livre que publiaient Gallimard ou Minuit. Cette déroute voulue de l'ordinaire consécution livre-film me troublait et m'attachait. Elle n'aimait pas les films qu'on avait tirés de ses livres (Barrage contre le Pacifique, Le Marin de Gibraltar, Dix heures et demie du soir en été, Moderato cantabile...).*

*Parfois elle aimait Hiroshima mon amour, mais pas forcément. Elle a donc pris son taureau par les cornes, pour faire elle-même La Musica (1967), puis Détruire, dit-elle (1969) et Jaune le soleil (1971). On lui avait dit que j'admiraais ces films, leur force neuve et singulière, elle cherchait quelqu'un pour l'aider à entreprendre ses films à venir, un « bras droit », disait-elle.*

*Quand elle a ouvert sa porte, elle m'a regardé un bref moment avant le moindre mot, et elle a ri franchement, et du coup moi aussi, comme si on se reconnaissait — elle m'a fait entrer. Dans les deux ans qui ont suivi, je l'ai aidée à réaliser trois films, Nathalie Granger (1972), La Femme du Gange (1973), India Song (1974), et je n'ai fait que ça. On se voyait, on se téléphonait tous les jours, tout le temps en fait. Il y avait une bande Duras rassemblée film après film, un foyer amical autour de Marguerite et ses films. J'ai vite su qu'elle adorait le cinéma comme une raison d'être ensemble, mais que la plupart des films, sauf exceptions, ne lui disaient rien ou pire. Moi, c'était le contraire, et s'ensuivaient des discussions, voire des disputes, interminables. D'où, peut-être, ce geste d'elle qui a été ma chance : me remettre à moi, qui y croyais, ce qu'elle attribuait au « cinéma », et dont elle préférait se décharger, pourvu que la confiance règne. C'est ainsi qu'on voit sur les photos de ces tournages, tout proches de la caméra, deux jeunes hommes aux cheveux longs, moi-même et Bruno Nuytten (qui a été l'opérateur*



*de mon premier film), près d'eux une jeune femme aux cheveux courts, Geneviève Dufour (qui est la scripte de mes films encore maintenant), ils filment Jeanne Moreau ou Delphine Seyrig, Gérard Depardieu ou Michael Lonsdale — pendant qu'une petite dame assez âgée, qui a l'air de passer par là, regarde avec attention ce spectacle qui lui semble aussi inopiné qu'inévitable. Et c'est ainsi que sans rien formuler dans ce sens, elle m'a mis au pied de mon mur : immédiatement après le tournage d'India Song, je me suis isolé dans sa maison de Neauphle pour écrire le scénario de mon premier film, produit par son producteur, avec une équipe qui était déjà la sienne.*

*Ensuite, j'ai fait mes films qui heureusement n'étaient pas les siens, du coup on se voyait moins constamment, mais nécessairement je crois. Elle a fait Le Camion (1977), puis Le Navire Night (1978), que je pense être un de ses plus beaux films, pas seulement parce que c'est un dialogue entre elle et moi, un témoignage de notre amitié « à travers le temps », comme elle l'écrit. C'est par mon entremise que Claude Berri l'a convaincue de laisser L'Amant devenir un film. Il y a eu le projet, assez vite écarté, que je le réalise. Plus tard, un accident médical l'a plongée dans un coma de plusieurs mois. Ses proches ne pensaient pas la revoir vivante, moi le premier. Au point que lorsqu'elle s'est réveillée, pendant des semaines je me suis empêché de l'appeler. Un matin, c'est elle qui m'a téléphoné comme si on s'était quittés la veille. Elle m'a demandé, pressante comme*

*toujours, de venir la voir à Trouville. Là-bas, on s'est promenés, on a parlé pendant des heures, sans répit, sans fatigue. Je lui ai proposé de faire un film avec elle, sur ce qu'elle me racontait, sur ce qu'elle me montrait. Aussitôt dit, aussitôt fait : c'était une dernière fois, on s'en doutait, mais c'était une joie. Il y a eu deux films, La Mort du jeune aviateur anglais et Écrire. Selon son usage, elle en a fait un livre. Et puis voilà.*

*Le texte de Suzanna Andler a été publié en mai 1968. La pièce a été représentée fin 1969 à Paris, Marguerite Duras affichant son indifférence à l'égard de cette création.*

*De mémoire, en 1994, ce bout de conversation entre elle et moi :*

B.J. : Pourquoi cette mise au coin de *Suzanna Andler*, tu ne veux pas en entendre parler...

M.D. : C'est pas ça, je peux en parler...

B.J. : Vas-y, dis-moi...

M.D. : C'est pas sorcier : c'était pas le moment.

B.J. : Ça te ressemble pas, ce genre d'argument...

M.D. : Le moment a tout mangé, tu vois, c'était juste avant mai 68... *Suzanna* était très loin d'un seul coup.

B.J. : Tu t'en es servie après, pour d'autres textes.

M.D. : Ah oui, et comment !

B.J. : Tu fais souvent ça... mais là, pour une fois, le texte d'origine, *Suzanna Andler*, tu l'écartes, tu l'oublies...

M.D. : (*rires*) Mais non... C'était pas le moment, tu comprends pas, ça, le moment ?

B.J. : Si, si... N'empêche...

M.D. : Pourquoi tu l'aimes, cette *Suzanna*, dis voir...

B.J. : C'est très émouvant, plus directement émouvant...

M.D. : Ah voilà voilà... et quoi encore ?

B.J. : C'est du Boulevard Racinisé...

M.D. : Qu'est-ce que ça veut dire, grands dieux ?

B.J. : Souvent, en français, on lit, on entend, on voit du Racine Boulevardisé, là c'est l'inverse, et ça m'émeut beaucoup.

M.D. : Bon, alors fais-le.

B.J. : Fais quoi ?

M.D. : Fais un film, tu fais des films, tu te sers de bouquins, jamais des miens.

B.J. : *On est trop amis...*

M.D. : Taratata, c'est pas une raison, fais un film avec *Suzanna Andler*, comme ça je verrai...

B.J. : Tu verras quoi ?

M.D. : Ce que tu me dis là, si c'est vrai...

B.J. : (*sans réfléchir*) Bon, d'accord Marguerite.

M.D. : Tu me promets ?

B.J. : Oui.

*M.D. est morte peu après. Je n'ai pas fait le film Suzanna Andler, ni aucun autre d'après Duras. Un ami commun, à qui M.D. avait dit ma promesse, me l'a rappelée récemment : c'est la raison intime de mon vœu aujourd'hui.*

*Plus généralement, au-delà de l'extension de la scène aux décors dits naturels, je pense que le théâtre (ce faux frère) met le cinéma devant sa propre*

*liberté : au spectacle déroulé pour un spectateur en principe fixé à une place immobile, on substitue le point de vue librement mobile, à 360 degrés si l'on veut, d'une caméra qui entraîne, pour un spectateur tout aussi fixe, un déplacement imaginaire, rapprochant ou élargissant, contournant ou affrontant, selon les inflexions de ce qui se joue alors non plus sur scène mais à l'écran.*

*Je voudrais, avec la complicité d'acteurs de haut niveau, trouver les figures successives d'une géométrie mentale, sentimentale — maison au bord de la mer, du jour à la nuit, parcourue de travellings, de plans larges ou serrés, de rumeurs à l'arrière des mots, aux aguets de Suzanna Andler.*

*Et donc, tenir ma promesse.*

BENOIT JACQUOT

## PRÉFACE

« Vous n'avez plus la forêt. Il vous reste ces mariages<sup>1</sup>. »

### Une femme à travers les âges

*Rendue publique en mai 1968 dans le deuxième volume du Théâtre de Marguerite Duras, Suzanna Andler est un personnage de plusieurs temps et plusieurs âges où elle ne reste pas : à quarante ans, cette femme mariée et « d'un maintien parfait » a deux filles (dix-sept ans et dix ans), et un amant un peu plus jeune qu'elle. Sa féminité dite « trop accusée peut-être pour aujourd'hui » (p. 49), sa fidélité à son mari jusque dans l'adultère, ses atermoiements à l'égard de son amant floutent un peu la silhouette d'un personnage qui n'est pas précisément posté sur une ligne de front dramatique ou narrative, et qu'il*

1. *Suzanna Andler*, p. 172.

*est partant difficile de rattacher à un type ou à un genre, voire à des mobiles. Dans cette indétermination se décident la force subversive et le pouvoir de déstabilisation d'un personnage qui supporte mal le résumé, l'annexion, la caricature. Après l'avoir un peu délaissé pour s'occuper de la légende d'Anne-Marie Stretter<sup>1</sup>, Marguerite Duras reprend son personnage au milieu des années soixante-dix pour en faire un film où il est renommé Vera Baxter.*

*D'une façon générale, on peut penser que Suzanna Andler vide sur son passage toutes les maisons de Marguerite Duras : maison bourgeoise ou construction coloniale, villa de bord de mer ou palais en ruine, ambassade de France ou cabanes de paysannes et de sorcières sont désertées. Plus personne n'en veut : les maisons restent debout, inutilisables<sup>2</sup>. À la veille de mai 1968 comme au lendemain du mouvement « #Me Too », le texte de Marguerite Duras déroute les représentations de la féminité et du désir féminin à l'écart des idéologies dominantes et des militantismes, dans une langue déviante par ses nuances et sa discrétion même. Au moment où, suivant l'injonction de*

1. Dans *La Femme du Gange* (texte et film, 1973), *India Song* (texte et film, 1973 et 1975), *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (film, 1976).

2. L'architecture est souvent mobilisée pour métaphoriser des mécanismes psychologiques ou autres. Dans *Le Ravisement de Lol V. Stein*, pendant la réception chez les Bedford, l'héroïne évoque sa maison précédente. Quelqu'un dit : « On doit détruire les maisons après son passage. Des gens le font » (Gallimard, « Blanche », 1964 ; « Folio », 1976, p. 145).

*l'auteure, Benoit Jacquot choisit d'adapter à l'écran le texte de Marguerite Duras, c'est la force intemporelle d'un texte et d'un personnage féminin qu'il est opportun de rétablir.*

## Marguerite Duras : artiste trans-genre

*Selon leurs habitudes culturelles et leurs préférences personnelles, les familiers de son œuvre tendent à considérer Marguerite Duras comme une romancière, ou bien une femme de théâtre, ou bien une cinéaste, ou bien encore, mais sans doute plus rarement, une scénariste ou une journaliste. Pour comprendre son travail, il est plus juste de l'appréhender comme une artiste polyvalente, dont les moyens d'expression, assurément définis en territoire littéraire<sup>1</sup>, varient en fonction des circonstances et des opportunités, comme s'il s'agissait de travailler toujours le même matériau — en changeant d'angle, de lumière, d'outils. Roman, théâtre, cinéma, ce qui saute aux yeux à travers ce nomadisme, c'est que le changement de support ou de vecteur est moins l'occasion de soumettre la même histoire aux contraintes nouvelles d'un autre médium que d'en déplacer les accents, en redessinant le profil de ses personnages — et peut-être*

1. Marguerite Duras aimait rappeler la force sacramentelle de cette confirmation adressée par Raymond Queneau : « Ne faites rien d'autre que ça, écrivez » (Marguerite Duras, *Écrire*, Gallimard, « Blanche », 1993, p. 17-18).

*leur destin : l'histoire de chaque personnage a aussi son histoire.*

*Roman paru chez Gallimard en 1955, Le Square est mis en scène dès 1956 avant d'être édité sous forme théâtrale en 1965<sup>1</sup>. Pièce de théâtre publiée en 1965, La Musica devient un film l'année suivante (dans la première réalisation de Marguerite Duras, assistée de Paul Seban) avant de devenir une seconde pièce de théâtre en 1985<sup>2</sup>. Les textes ont donc eux aussi une histoire, que la créatrice cherche à rendre publique, et qui est celle d'un métier dont la chronologie s'ajoute à celle du récit — comment être plus clair : la deuxième Musica s'appellera La Musica deuxième... De la même façon, Savannah Bay<sup>3</sup> connaît une « nouvelle édition augmentée<sup>4</sup> » : cette deuxième version ne se substitue pas à la première, elle s'y ajoute à l'intérieur du volume, inscrivant dans le livre le temps passé à travailler sur le texte pour la mise en scène de la pièce au théâtre du Rond-Point en septembre 1983<sup>5</sup>. Pour prendre un dernier exemple, Des journées entières dans les arbres — nouvelle*

1. Voir sur ce point l'édition d'Arnaud Rykner dans Marguerite Duras, *Le Square*, Gallimard, « Folio théâtre », 2008.

2. Voir l'édition d'Arnaud Rykner : *La Musica, La Musica deuxième*, Gallimard, « Folio théâtre », 2018.

3. Minuit, 1982.

4. Minuit, 1983.

5. Un film captivant de Michelle Porte documente ce travail pour la scène : *Savannah Bay, c'est toi* (1984), édité dans Michelle Porte, *Entre documentaire et fiction : un cinéma libre* (Lormont, Le Bord de l'Eau, « Arts en parole », 2010).



parue en 1954 — est republiée sous forme théâtrale en 1966, avant de devenir un film pour la télévision en 1976<sup>1</sup>. À travers ces métamorphoses, changements de genre et republications, on comprend que l'écriture ne doit jamais s'achever.

Le cas du Vice-consul est remarquable à cet égard : publié en 1966, le roman (tout en continuant à exister en tant que tel) est remodelé par Marguerite Duras pour devenir, en 1973, un autre livre (*India Song*) qui porte en page de titre une indication générique quelque peu égarante : « texte théâtre film ». La vocation exploratoire de ce double geste de dé-génération et de ré-génération est explicitée dans les « remarques générales » de l'avant-propos d'*India Song* :

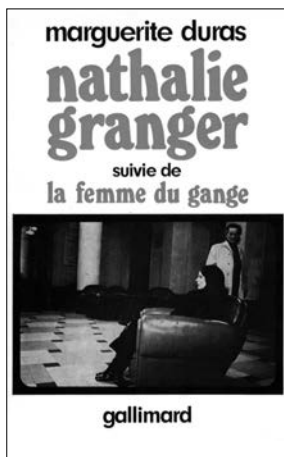
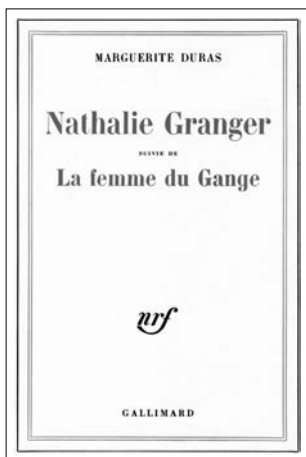
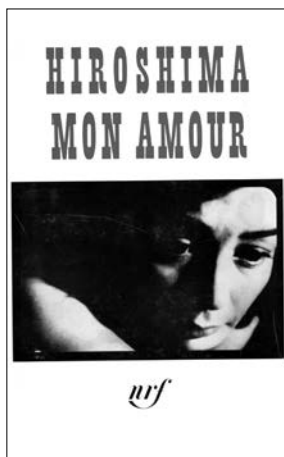
Les personnages évoqués dans cette histoire ont été délogés du livre intitulé *Le Vice-consul* et projetés dans de nouvelles régions narratives. Il n'est donc plus possible de les faire revenir au livre et de lire, avec *India Song*, une adaptation cinématographique ou théâtrale du *Vice-consul*<sup>2</sup>.

Ce livre deviendra non pas un mais deux films : *India Song* (1975) et *Son nom de Venise dans Calcutta désert* (1976)<sup>3</sup>.

1. Voir l'édition d'Arnaud Rykner, *Des journées entières dans les arbres*, Gallimard, « Folio théâtre », 2012.

2. *India Song*, Gallimard, « Blanche », 1973, p. 9.

3. À la fin des années soixante, Benoit Jacquot le fait remarquer, le mouvement trans-générique s'inverse : Marguerite



*On aura noté au passage que ces transformations s'opèrent avec la complicité des éditeurs : dans les années soixante et soixante-dix, en habillant les célèbres couvertures crème de jaquettes illustrées, les Éditions Gallimard créent dans la collection « Blanche » des séries d'apparence cinématographique mêlant romans et scénarios, jusqu'à l'indistinction (voir la page ci-contre)<sup>1</sup>. Suzanna Andler, pièce publiée dans le deuxième volume de son Théâtre en 1968, devient un film en 1976 (Baxter, Véra Baxter) avant de (re)devenir un autre livre en 1980 : Véra Baxter ou les Plages de l'Atlantique n'est pas exactement le scénario du film, mais « celui d'après lequel aurait dû être tourné Baxter, Véra Baxter<sup>2</sup> ». Dans son avant-propos, la créatrice envisage la possibilité d'interprétations théâtrales de ce texte, qui incorpore le volume IV de son Théâtre en 1999... On est en droit de s'interroger sur les enjeux de ces transformations — ce que l'on y gagne et ce qu'il en reste : il me semble plus juste d'observer ce qui se risque et ce qu'on y perd — car c'est bien de perte qu'il s'agit.*

---

Duras commence à faire des films pour pouvoir publier des livres qu'elle n'arrive plus à écrire directement — *Le Camion*, *Le Navire Night*, les courts-métrages de 1979...

1. Rassemblant sous des jaquettes illustrées scénarios et romans adaptés au cinéma, la collection « Blanche » participe à l'hybridation des arts et des genres.

2. « Note de l'auteur », *Véra Baxter ou les Plages de l'Atlantique*, Albatros, « Ça / Cinéma », 1980, p. 5.

## Du vertige de la perte à l'économie des restes

*On sait que l'œuvre de Marguerite Duras est entièrement organisée en fonction d'un double geste simultané de commencement et de déprise : quel qu'en soit le thème officiel ou le contenu narratif, cette conjonction vaut aussi bien pour Un barrage contre le Pacifique (1950) que pour Le Marin de Gibraltar (1952), Le Ravissement de Lol V. Stein (1964), Suzanna Andler (1968) ou L'Amant (1984). À partir de ce constat, on peut faire l'hypothèse que changement de genre et changement de support constituent chez Marguerite Duras une sorte de méthode pour refaire du commencement tout en augmentant la perte. Si on considère d'abord la créatrice comme romancière, le mécanisme est simple à décrire. Rappelons pour ce faire que l'image littéraire n'a pas de bords déterminés : il est difficile de dire où s'arrête le champ de vision du lecteur « le long du chemin » où Stendhal et les autres promènent le « miroir » du roman<sup>1</sup>. Inversement, l'image théâtrale ou cinématographique est bordée concrètement par le cadre de l'écran ou les limites du plateau ; d'autre part, la narration littéraire est gagnée par une voix narrative*

1. Telle est l'épigraphe, attribuée à Saint-Réal, au chap. XIII du Livre premier dans *Le Rouge et le Noir* : « Un roman : c'est un miroir qu'on promène le long du chemin. » Le narrateur reprend cette image au chap. XIX du Livre second.

*qui en assure la continuité, alors que la performance théâtrale comme la narration cinématographique font constitutivement sauter cette instance, et donc l'auto-rité supposée de l'auteur sur ses personnages : au-delà de ce qui est montré il n'y a rien.*

*La fascination exercée par Le Ravissement de Lol V. Stein tient à un processus d'évidement très rigoureux — dont l'auteure s'explique d'ailleurs très clairement : « C'est l'abolition du sentiment, oui, c'est ça qui m'intéresse le plus », confie-t-elle à Pierre Dumayet en 1964 à propos de ce roman « de la dé-personne, [...] de l'im-personnalité<sup>1</sup> ». Il s'agit donc de faire quelque chose de rien, d'étudier la perte, d'en faire un contenu positif, objet d'analyse et de reconstitution. Mais quel est le matériau de Suzanna Andler ? Sans doute le plus banal qu'on puisse utiliser dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle — et plus précisément pendant les Trente Glorieuses en Europe de l'Ouest : Jean Andler, « promoteur dérisoire<sup>2</sup> », pourvu de « cette grâce que donne l'argent » (p. 169), se distrait auprès de ses maîtresses d'une épouse dont il s'est lassé, et qui lui est restée fidèle jusqu'à sa rencontre avec Michel Cayre. Il y a des enfants, il y a du confort, il y a de l'argent et...*

1. Marguerite Duras : *Dits à la télévision*, Entretiens avec Pierre Dumayet, E.P.E.L., « Atelier », 1999, p. 17-18.

2. Entretien radiophonique avec Pierre-Aimé Touchard pour l'émission *Le Manteau d'Arlequin*, enregistrée en décembre 1969 et diffusée en janvier 1970 sur France Culture (nous la reproduisons dans la partie des Documents, p. 226-227).

*une maison à visiter en plein hiver en vue de la louer l'été prochain. Voilà pour le matériau d'une histoire qui ne se racontera pas : il s'agit plutôt d'en assembler les décombres, les restes, pour la comprendre à partir de ces décombres et de ces restes. Suzanna Andler nous poste sur une intersection : un couple défait commence à prendre acte de sa défaite tandis qu'un couple nouveau mais précaire hésite à se stabiliser. Entre les deux couples l'élément commun est Suzanna Andler. Cette configuration dématérialise tous les échanges, qui se concentrent autour du lien défait : imprononçable, celui-ci se formule au passé, indirectement, par des traces dans la phrase ou des marques sur les visages indiquées dans les silences et les didascalies. Sans usage et sans propriétaire, la maison de location emblématise (« Il fait froid. C'est sale. C'est laid », p. 78) la dévastation des couples : Suzanna Andler y attend un appel téléphonique de son mari, avant d'être rejointe par son amant.*

*Pour donner à cette histoire une universalité dans laquelle « chacun peut se reconnaître » (Benoît Jacquot)<sup>1</sup>, il faut éviter de la raconter, autrement dit éviter de fixer l'attention sur les détails d'une anecdote particulière, qui aurait pu exonérer lecteur ou spectateur d'un investissement personnel dans la construction des personnages. On sait que cette absence de particularité — affectant de nombreux personnages féminins — fascinait Marguerite Duras,*

1. Entretien réalisé par Jean Cléder, le 15 janvier 2020, à Paris.

*et particulièrement concernant Suzanna Andler, qui partage le destin commun à toutes les femmes mariées, captives d'un homme lui-même piégé par sa réussite sociale :*

Je l'ai vue de loin dans des restaurants de la Nationale 7 qui vont vers le Midi, dans des rues de Paris, mais je ne l'ai jamais abordée, donc je l'ai inventée. [...] C'est une femme cachée, cachée derrière sa classe, cachée derrière sa fortune, derrière tout le convenu des sentiments et des idées reçues. C'est ça qui m'intéressait<sup>1</sup>.

*Au regard des sorcières du Moyen Âge, qui « ont commencé à parler aux arbres, aux renards, aux animaux de la forêt » tandis que leurs maris étaient « à la guerre du seigneur, à la Croisade » (p. 171), un déplacement du mystère et de l'invisibilité s'est opéré : la femme que Suzanna Andler modélise dans la pièce se distingue par sa passivité, sa soumission à un modèle de vie. Son amant Michel Cayre le lui rappelle à la moitié de l'acte IV : « Vous n'avez plus la forêt. Il vous reste ces mariages » (p. 172). La réplique de l'amant peut bien sûr être timbrée d'ironie — et sans doute une mise en scène pourra-t-elle exploiter le caractère dérisoire du contraste. Mais il me semble que la réplique dit surtout l'irréductible singularité du quelconque, et en l'occurrence l'étrangeté foncière de*

1. Entretien avec Pierre-Aimé Touchard (voir la partie des Documents, p. 226).

*l'obéissance à un modèle : « Je n'ai rien d'extraordinaire », assure Suzanna Andler à l'agent immobilier au début de la pièce (p. 53) — et c'est cet effacement des particularités qui intéresse Marguerite Duras parce qu'il concerne tout le monde, Suzanna Andler comme Lol V. Stein, et la dame du Camion<sup>1</sup> comme Christine Villemin<sup>2</sup>. À cet égard, l'aisance matérielle dans laquelle évolue Suzanna Andler ne sert pas tant à souligner l'opposition entre le mari et l'amant qu'à éliminer les questions de distinction sociale et de réussite économique pour en venir au principal.*

## Dépaver le boulevard

*Que reste-t-il du théâtre de « boulevard », qu'étrangement Marguerite Duras se donne pour référence dans l'écriture de la pièce<sup>3</sup> ? On reconnaît la femme,*

1. *Le Ravissement de Lol V. Stein*, op. cit. ; *Le Camion*, Minuit, 1977.

2. Après l'assassinat du petit Grégory à Lépages, dans les Vosges, en octobre 1984, Marguerite Duras publie dans *Libération* (17 juillet 1985, en une, puis des pages 4 à 6) un reportage intitulé « Sublime, forcément sublime Christine V. ». Sans chercher à désigner le ou la coupable, ce texte fait de Christine Villemin une représentante de l'oppression ordinaire constituée par la vie quotidienne de toutes les femmes vivant en couple ou en famille. Esquissant l'hypothèse que Christine Villemin aurait tué son enfant, Marguerite Duras refuse en conséquence de l'accabler de « cette culpabilité que l'on réclame d'elle ». Fort mal lu, le texte provoque un scandale énorme. Sur cette question, voir Jean Cléder, *Duras*, François Bourin, « Icônes », 2019, chap. v.

3. On y retrouve « le whisky, la Porsche, l'argent, l'oisiveté,



*le mari, l'amant, la villa au bord de la mer, la liberté accordée par l'aisance matérielle, etc. Mais le théâtre de boulevard est entièrement écorcé, désossé de ce qui le fait vivre devant un public : pas de joute verbale, pas de mensonge conséquent, pas de situation complexe et potentiellement amusante, pas de quiproquo entretenu par des jeux de langage. Les échanges recyclent les ingrédients du théâtre de boulevard en refusant de les attacher officiellement à une histoire qui transparait seulement au filigrane des allusions : un flirt de Suzanna Andler avec Bernard Fontaine il y a quelques années, la liaison de Monique Combès avec Jean Andler, la rencontre de Michel Cayre... Le boulevard de Georges Feydeau et Sacha Guitry désormais déparé fait apparaître les sables de Césarée où l'on oublie Titus, Bérénice et Antiochus pour écouter chacun pour soi l'universalisation de la perte et de la plainte :*

Et que tout l'univers reconnaisse sans peine  
Les pleurs d'un empereur et les pleurs d'une reine<sup>1</sup>.

*Le plateau de Bérénice se passe de fioritures et de décorations. Dans la maison inhabitée de Suzanna*

---

le triangle du cœur, tout l'accablant matériel du mélo conventionnel », cité par Florence Delay, « Marguerite Duras, *Suzanna Andler*, mise en scène de Tania Balachova (théâtre des Mathurins) », *La N.R.F.*, n° 206, 1<sup>er</sup> février 1970, p. 307.

1. Jean Racine, *Bérénice* (IV, v, v. 1059-1060).

Andler, qui n'appartient à aucun protagoniste de l'histoire, l'« ameublement conventionnel » achève de stériliser un séjour peuplé de « bouquets morts » et de « plantes en pots, mortes » (p. 45). La mise en espace est plus grave que dans le théâtre de Samuel Beckett, parce qu'elle est moins drôle : dans cette maison désaffectée, peut-on vraiment rire de peur<sup>1</sup> ? L'interlocution subit un processus comparable — proprement vertigineux en ce sens qu'on se penche sur du vide : les dialogues funambulesques progressent par allusion à un passé qui n'est jamais déplié, à un dehors qui n'est jamais montré, à des sentiments qui ne sont jamais dits, mais dont les indices balisent le propos. Pendant la conversation téléphonique de Suzanna avec son mari, angoisse, amertume et ressentiment ne sont pas explicités — ils prennent forme dans l'échange à travers le ton adopté, comme au sein d'un vieux couple où précisément tous les mots à dire ont déjà été prononcés.

JEAN : Où es-tu descendue ?

SUZANNA, *brutalement* : À l'hôtel de Paris.

*Pas de réponse de Jean.*

SUZANNA, *agressive* : C'est sauvage l'hiver ici. On dirait qu'il y a dix ans que personne n'est venu.

*Silence*<sup>2</sup>.

1. « Route à la campagne, avec arbre. / Soir », Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Minuit, 1952, p. 9.

2. P. 136.

# Marguerite Duras

## Suzanna Andler

*Préface de Jean Cléder. Édition de Sylvie Loignon*

Saint-Tropez l'hiver. Dans la mélancolie d'une villa inhabitée, Suzanna Andler hésite entre son mari et son amant. Transcendant les codes du théâtre de boulevard, Marguerite Duras offre le portrait bouleversant d'une femme en quête d'une impossible émancipation. *« C'est une femme cachée, cachée derrière sa classe, cachée derrière sa fortune, derrière tout le convenu des sentiments et des idées reçues... Elle ne pense rien, Suzanna Andler. Mais j'ai essayé de la lâcher, de lui redonner une liberté. »* M. D.

Texte intégral

Benoit Jacquot avait promis à  
Marguerite Duras d'adapter sa pièce au cinéma.  
C'est chose faite aujourd'hui.



Suzanna Andler  
Marguerite Duras

Cette édition électronique du livre  
*Suzanna Andler* de Marguerite Duras  
a été réalisée le 26 octobre 2020 par les Éditions Gallimard.

Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage  
(ISBN : 9782072876226 - Numéro d'édition : 360848).

Code Sodis : U30377 - ISBN : 9782072876233.

Numéro d'édition : 360849.