

Cahiers Marguerite Duras

ISSN : 2804-7338

Éditeur : Société internationale Marguerite Duras

5 | 2025

Duras féministe ?

Du crime, abandonner la scène

Les destinées scéniques de *L'Amante anglaise*

Jean-Yves Coquelin

 <https://www.peren-revues.fr/cahiersmargueriteduras/1058>

DOI : 10.54563/cahiers-duras.1058

Référence électronique

Jean-Yves Coquelin, « Du crime, abandonner la scène », *Cahiers Marguerite Duras* [En ligne], 5 | 2025, mis en ligne le 27 avril 2026, consulté le 30 juin 2026. URL : <https://www.peren-revues.fr/cahiersmargueriteduras/1058>

Droits d'auteur

CC-BY

Du crime, abandonner la scène

Les destinées scéniques de *L'Amante anglaise*

Jean-Yves Coquelin

PLAN

Amélie Rabilloud

Claire et Marcel Ragond

Claire Lannes

Claire Amélie Lannes

Abandonner la scène

Amélie, Claire et Madeleine

Renversement

TEXTE

- 1 Au cœur des dernières pages de *C'est tout*, en date du « 31 juillet [1995] », se détachent quelques mots comme empruntés à Claire Lannes : « Quelle est ma vérité à moi ? / Si tu la connais, dis-la-moi. // Je suis perdue. // Regarde-moi »¹ Plus tard, Yann aura aussi entendu Duras adjurer : « Ne me laissez pas tomber, je vous en supplie »² Cette ultime prière est une troublante réminiscence de la réplique finale de la criminelle, de sa criminelle : « Écoutez-moi... je vous en supplie... »³ La voix de *L'Amante anglaise* lui revient au crépuscule. Et avec elle, s'esquisse au lointain une ombre portée, celle d'Amélie Rabilloud.
- 2 *L'Amante anglaise*, avec éclat et à deux reprises en 2024, a précisément retrouvé le devant de la scène avant même de prendre place dans le Musée Duras de Julien Gosselin⁴, comme si cette pièce, plus que tout autre, parvenait à subsister, exister, résister. Sandrine Bonnaire et Jacques Osinski⁵ ont d'abord redonné chair, aussi intense que mystérieuse, à Claire Lannes qu'on avait laissée enveloppée dans l'humanité tourmentée de Suzanne Flon ou la grâce interdite de Ludmila Mikaël⁶, mais c'est surtout Dominique Reymond et Émilie Charriot⁷ qui, dans une mise en scène résolument transgressive, marquent une nouvelle étape de la métamorphose continue de cette œuvre au destin singulier. Tout en s'appuyant très scrupuleuse-

ment sur l'histoire même de son écriture, Émilie Charriot a réussi à s'affranchir du cadre scénographique et dramaturgique que l'auteure avait cru imposer. C'est la première fois qu'une metteuse en scène s'attachant méthodiquement à suivre le parcours tortueux imaginé par Duras et, en chemin, à en déjouer les tours, parvient à franchir un cap dans la quête poétique amorcée en 1959. Alors qu'on s'imaginait qu'une sorte de tradition avait fini par fixer la forme scénique de *L'Amante anglaise*, Émilie Charriot s'approprie le processus que Duras elle-même, après l'avoir introduit, ne pouvait achever.

- 3 Pour comprendre les ressorts de cette épopée dramatique qui n'en finit pas de se prolonger, il faut revenir sur la genèse de l'œuvre telle qu'elle a commencé à être retracée par Arnaud Rykner⁸ et Sabine Quiriconi⁹, par Almuth Grésillon et Marie-Madeleine Mervant-Roux¹⁰ ou encore par Marie-Hélène Boblet¹¹ qui, récemment, a commenté trois états de cette pièce-roman. Leur enquête ayant laissé dans l'ombre plusieurs éléments parfois volontairement maquillés par Duras, parfois simplement négligés, elle vaut d'être poursuivie afin de déplier ce qui est resté encollé et mettre ainsi au jour non pas trois¹² mais bien six versions successives, si l'on s'en tient strictement aux textes édités ou représentés, à l'exclusion de tout manuscrit transitoire.
- 4 Démonter chacun des rouages de cette machinerie permettra non seulement de mesurer l'importance de cette pièce mais aussi, avec elle, d'entrer pleinement dans l'ère de la mise en scène qui, faisant corps avec le texte, le transforme. Même si *L'Amante anglaise* a connu un grand succès du vivant de son auteure, sans doute n'a-t-on pas pris encore la mesure de sa place centrale non pas tant au sein même de l'œuvre de Duras que de l'histoire du théâtre occidental dans la seconde moitié du XX^e siècle à l'égal des grandes pièces de Beckett, Genet ou Handke. *L'Amante anglaise* a fini, au terme de trente années d'exploration, par imposer ses propres exigences : à savoir, la mise en crise documentaire du rapport entre fait divers et représentation, l'épuisement de l'action dramatique, le dépouillement radical de l'intrigue, la suspension de toute résolution narrative, le renoncement même à la scène et au jeu mimétiques jusqu'à faire advenir ce que Claude Régy désignera comme un théâtre « mental »¹³ Tout cela à la fois. *L'Amante anglaise* est rien de moins donc qu'une œuvre pivot, un jalon dans l'histoire de la matière théâtre.

- 5 Du reste, le recours si fréquent sur les scènes contemporaines au fait divers ou au biographique devrait rappeler sans cesse le tribut dû à *L'Amante anglaise* et même à son premier avatar, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, explicitement inspiré d'un meurtre survenu dix ans plus tôt. Marguerite Duras clamait alors déjà, comme peuvent le faire aujourd'hui ses héritiers et héritières, sa volonté de faire du théâtre un substitut aux impitoyables tribunaux, une chambre d'écho où l'on ne prétendrait pas rendre la justice mais la parole. Le goût sans cesse renouvelé pour la théâtralisation des faits divers et des audiences judiciaires ces dernières décennies¹⁴ n'est sans doute pas sans rapport avec l'effet produit par *L'Amante anglaise* dans les années 1970-80, sans que le traitement du réel observé aujourd'hui sur les scènes soit similaire à celui que Duras aura donc mis plus de trente ans à élaborer, en prenant soin, souvent, de le cacher, non par pudeur mais par nécessité.

Amélie Rabilloud

- 6 30 décembre 1949 : la tête d'un homme, les oreilles coupées, est retrouvée au lieu-dit « Le Château » près de Savigny-sur-Orge. La police fait très vite le rapprochement avec des restes humains précédemment découverts, ceux de la victime au « corps sans tête », dont l'un avait été jeté dans un wagon de train de marchandises ayant transité par Savigny-sur-Orge. L'homme assassiné peut enfin être identifié : il s'agit de Georges Rabilloud. Quinze jours plus tard, la une du *Parisien libéré* clame : « Le mystère tragique de Savigny définitivement éclairci : l'adjudant en retraite Rabilloud avait été dépecé par sa femme ! »¹⁵ Roger Salardenne y précise qu'après « de longues heures » à nier « calmement », Amélie Rabilloud née Lefeuvre a avoué son « crime monstrueux » perpétré au soir du 13 décembre dans leur pavillon du 15 rue de la Paix. « Après l'avoir assommé, le monstre avait mis trois jours et trois nuits pour parfaire sa sinistre besogne » précise-t-il en sous-titre¹⁶ Le « mystère de la tête sans oreilles » élucidé, des mobiles sont même avancés laissant transparaître l'abominable personnalité du défunt réputé agressif envers sa femme, sa fille et ses petits-enfants.
- 7 L'affaire trouve un certain retentissement deux ans plus tard durant le procès qui se tient devant la cour d'assises de Seine-et-Oise à

Versailles les 29 février et 1^{er} mars 1952. De nombreux articles rendent compte de l'attitude d'Amélie Rabilloud puis du verdict jugé clément : cinq ans d'emprisonnement. Jean-Marc Théolleyre dans *Le Monde* du 29 février insiste sur le contraste entre « [c]ette petite femme de cinquante-trois ans, qu'on dit d'aspect chétif » et « l'acharnement affolé » du passage à l'acte – « elle avait dissimulé sous le buffet de la cuisine le marteau de maçon qui devait lui servir d'arme » – et plus encore entre son apparente faiblesse et le caractère « spectaculaire » du sort qu'elle réserva au corps de son mari :

Pendant trois jours, seule, avec une hache et un couteau de boucher elle se mit à découper le cadavre encombrant [en 67 morceaux], à le défigurer. Après quoi, à plusieurs reprises, elle s'en fut dans la campagne, emportant dans un sac à provisions les restes du mort. Elle en jeta dans les champs, dans les égouts. Elle en lança un paquet dans un train de marchandises qui un jour passait lentement sous un pont où elle se trouvait¹⁷

- 8 Ce pont, c'est celui de la rue de la Montagne Pavée, enjambant les voies ferrées, qui se situe à moins de six cents mètres de la rue de la Paix. Jean-Marc Théolleyre poursuit :

On va lui reprocher cette lucidité qui la poussa encore à brûler les vêtements et le linge du disparu, à repeindre les pièces de sa maison où son crime aurait pu laisser des traces. Cependant on retrouva quelques-uns des débris épars. Elle voulut encore lutter et pensa éloigner d'elle tous soupçons en s'expédiant elle-même un télégramme dans lequel elle faisait dire à son mari qu'il était parti pour Bordeaux. La supercherie n'eut pas de succès. Amélie Rabilloud avoua dès les premiers interrogatoires. Les psychiatres se penchèrent sur elle et la jugèrent débile mentale¹⁸

- 9 L'adjudant à la retraite est dépeint durant le procès comme « autoritaire, brutal et avare », ce qui conduit le tribunal à une certaine indulgence. « Pour parvenir [au verdict], peut-on lire dans *Le Figaro* du 1^{er}-2 mars 1952, le jury a dû admettre de larges circonstances atténuantes, écarter la préméditation, changer la qualification du crime qui, d'assassinat, devenait simple homicide. » Amélie Rabilloud est reconnue avoir « agi sous l'emprise de la folie » en tuant son mari

après avoir subi des années durant le « règne d'un despote haï et respecté ».

- 10 Marguerite Duras découvre ce fait divers grâce aux deux articles de Jean-Marc Théolleyre dont elle suit régulièrement les chroniques judiciaires. Le second en particulier, daté du 1^{er} mars, pique son intérêt, le célèbre chroniqueur y dressant un portrait peu flatteur de la mante sanguinaire :

Elle n'a rien pour elle que son insignifiance. Tout est médiocre, pauvre, ingrat : les cheveux au teint de cendre, le regard passif sous des paupières épuisées, la joue sans relief et, sous la peau jaunâtre, contre l'oreille, ce muscle qui périodiquement se contracte comme un tic. Dès l'entrée on devine que cette accusée sera maladroite, qu'elle ne saura pas répondre, que sous ce crâne affolé une seule idée simpliste doit tournoyer¹⁹

- 11 Comment a-t-elle pu se laisser emporter par une telle sauvagerie ? Voilà la question qui occupe tous les esprits durant deux jours et ne lâchera plus celui de Marguerite. Pourquoi un crime aussi macabre ? Amélie Rabilloud, souligne Théolleyre, semble « bien incapable de l'expliquer clairement ». Au mieux, « elle lâchait une tentative de justification. Les mots se bousculaient en vrac, toujours les mêmes. Et elle haletait : "Vraiment je n'en pouvais plus... toujours les mauvais traitements... il ramassait tout... c'est lui qui faisait le manger... il y avait mon petit-fils Alain. Il ne voulait plus payer la pension. Il m'empêchait d'aller le voir... Il me privait de tout" »²⁰ Le chroniqueur insiste sur une réaction qui frappe Marguerite : lorsqu'elle essayait de se justifier, Amélie Rabilloud « portait brusquement ses mains contre son visage, les y appliquait pour ne plus rien voir », « comme si cette petite phrase venait réveiller en elle un cauchemar »²¹
- 12 Face à l'horreur qui resurgit sans que personne ne puisse la raconter, apparaît une autre figure tout aussi désespérée : le président de la cour, M. Dejan de la Batie, auquel Théolleyre prête cette supplication adressée à la meurtrière : « Nous essayons de vous comprendre. Aidez-nous »²² Duras s'en souviendra.
- 13 En 1959, dix ans après les faits, elle se lance pour la première fois directement dans l'écriture dramatique en composant *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* alors qu'elle sort d'une longue période rythmée par

ses chroniques hebdomadaires dans *France-Observateur* qui l'amènent parfois à commenter des événements judiciaires²³ Deux en particulier semblent l'avoir conduite à écrire à partir du meurtre de Savigny : celle consacrée à « Poubelle » et « La Planche »²⁴ et celle relatant le procès de Simone Deschamps. Dans la première, « elle s'élève contre une justice de classe qui, sans s'émouvoir, et sans se poser de questions, envoie à l'échafaud deux assassins de vingt ans »²⁵ Dans la seconde, elle expose son écœurement face à une justice qui, fièrement, entend se priver d'écouter l'accusée :

lorsqu'elle a avoué par deux fois son impuissance à se raconter :
« J'aimerais pouvoir parler mais je ne peux pas y arriver », personne n'a insisté pour qu'elle y arrive. Je ne savais pas que l'on coupait à ce point la parole aux accusés. Ils ne peuvent parler qu'interrogés. Et dès qu'ils se lèvent pour parler, on ne leur laisse pas le temps de le faire. [...] C'est vrai. Elle ne « peut » plus parler. Que l'on ne prenne pas ce que je dis là de façon vicieuse. C'est seulement l'expression d'un regret. L'injustice, là, c'est nous qui la subissons. Il y a injustice, quant à nous, lorsqu'un criminel – même de l'ordre de Simone Deschamps – n'arrive pas, n'arrive même plus à nous dire ce qu'elle sait d'elle-même, c'est le cas. C'est frappant. Les enfants n'ont pas le droit de parler à table. Réduite à un infantilisme impératif, impérieux, Simone Deschamps se tait. Non seulement elle n'intéresse plus personne, mais elle ne s'intéresse plus à elle-même. Elle n'est plus personne²⁶

- 14 Face à cette justice incapable d'écouter, face à ce déni d'existence qu'elle dénonce, Duras entend faire souffler l'écriture pour la laisser s'infiltrer dans ce qu'elle appelle les « ténèbres » : « Je crois qu'il faut admettre la "vérité" des ténèbres. Je crois [...] qu'une fois pour toutes, [il faut qu']on renonce à interpréter ces ténèbres d'où sortent [les criminels] puisqu'on ne peut pas les connaître à partir du jour »²⁷ Ces ténèbres prennent forme dans *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*.

Claire et Marcel Ragond

- 15 La pièce est publiée dans la collection « Le manteau d'Arlequin » de Gallimard en janvier 1960 et mise en scène quelques semaines plus tard par le Théâtre Quotidien de Marseille de Roland Monod²⁸ Puis Claude Régy la monte en 1963 au Poche-Montparnasse²⁹ avec Katha-

rina Renn et Paul Crochet qui interprètent un couple meurtrier, car, première étrangeté, premier écart imaginé par Duras, *Les Viaducs* ne relate pas le meurtre d'un mari par sa femme, mais l'histoire d'un couple, Claire et Marcel Ragond, qui ont projeté puis exécuté l'assassinat de leur cousine Marie-Thérèse. Duras a en effet décidé de prendre ses distances avec le fait divers et la nature complexe de ce décalage doit être précisément observée. « Je suis partie d'un fait divers, raconte-t-elle à Nicole Zand. J'avais lu dans les journaux cette histoire d'une femme qui, au terme d'une vie douce et paisible, a tué son mari et l'a découpé en morceaux »³⁰ Mais elle revendique aussi avoir délibérément choisi de se détourner du crime de Savigny et justifie le passage d'une meurtrière solitaire à un couple complice par la nécessité d'offrir à Claire, dans le dialogue avec son mari, un espace de parole. Elle argumente en ce sens au micro de Michel Polac en 1963 :

Ce qui m'avait frappée, surtout, c'était le fait que la femme ne s'est jamais expliquée sur la chose. Il y a eu des efforts de la justice et d'elle-même pour essayer de lui faire dire pourquoi elle avait fait ça et elle était de très bonne foi mais n'a jamais su l'expliquer. Alors, cette fois-ci, c'est un couple évidemment dans ma pièce. Seule, elle n'aurait pas pu, encore moins, s'expliquer. C'est un couple qui tue une tierce personne, une cousine germaine, sourde et muette.

Michel Polac : Le sujet, j'imagine, en pensant à vos autres œuvres, c'est l'impossibilité de communiquer et d'expliquer par des mots ce qui se passe à l'intérieur d'une vie.

M. D. : Si vous voulez. Il y a une sorte de radicalisme en général vis-à-vis des criminels qui fait qu'ils sont coupés de toute possibilité de se raconter. Et cette femme en particulier qui n'a jamais pu dire un mot là-dessus m'a conduite à faire ça³¹

- 16 La ligne de fracture entre réalité et fiction est clairement assumée : la duplication de la meurtrière dans le couple Ragond permet, en faisant dialoguer les époux, de contourner l'écueil d'une Amélie Rabilloud mutique. Pour le reste, Duras entend coller au fait divers. C'est en tout cas ce qu'elle cherche à faire croire à Nicole Zand en évoquant ainsi le crime de Savigny : « Tous les jours elle partait avec son petit

sac à provisions et elle jetait un morceau par-dessus le viaduc sur les trains qui passaient ; on en a retrouvé à Bordeaux, à Lille, à Cahors »³² Si Duras se plaît à reprendre des articles de Théolleyre l'incongru « sac à provisions »³³, pour le reste, elle préfère, en la faisant passer pour authentique, broder une nouvelle histoire par-dessus celle d'Amélie Rabilloud. Elle qui prétend retranscrire le drame de Savigny, commence *discrètement* par le travestir. Le choix du couple complice remplaçant l'épouse meurtrière est loin d'être le seul glissement : d'autres sont tus qui participent à la fabrication d'un faux fait divers venant s'intercaler entre le crime d'Amélie Rabilloud et celui des Ragond.

17 L'échange de 1963 avec Michel Polac met à nu ce montage :

Michel Polac : *Les Viaducs de Seine-et-Oise*, c'est inspiré par un fait divers, qui est un fait divers authentique que vous avez lu dans les journaux ?

Marguerite Duras : Oui. On m'a raconté ce fait divers.

MP : Quel est-il ?

MD : Je pense que Claude peut le raconter. Je raconte très mal.

Claude Régy : Il s'agit d'un couple de retraités de la SNCF vivant dans un pavillon d'Épinay-sur-Orge en Seine-et-Oise, qui a très paisiblement vécu, estimé de tous ses voisins jusqu'à l'âge de soixante-cinq ans quand, brusquement, cette femme a assassiné son mari. Elle l'a coupé en morceaux. Ça se fait beaucoup, ça se fait depuis très longtemps. Et, sans doute grâce au souvenir des chemins de fer, elle a envoyé des morceaux dans tous les coins de la France en pensant que la reconstitution du corps étant impossible, on ne pourrait pas retrouver le criminel. Mais, dans le fait divers, cette femme était extrêmement catholique, et elle a gardé la tête qu'elle a enterrée avec beaucoup de piété dans un cimetière et elle allait lui rendre, paraît-il, de temps en temps des visites. Voilà le fait divers qui a servi de point de départ à Marguerite Duras, mais c'est un auteur dramatique, par conséquent elle l'a fait dévier pour en faire une œuvre personnelle. Elle va vous dire dans quel sens elle l'a orienté³⁴

- 18 Et Marguerite Duras d'expliquer qu'elle a donc « fait dévier » le fait divers en dédoublant le meurtrier pour offrir à Claire la possibilité de s'exprimer. Mais ce qu'elle ne dit pas, sous prétexte de « très mal raconter », c'est qu'elle a laissé Claude Régy exhiber un faux fait divers qu'elle a cru bon d'imaginer à partir du crime d'origine dont il ne reste que trois éléments : le couple de retraités de la SNCF, la Seine-et-Oise et le cadavre découpé. Tout le reste est inventé³⁵ : Amélie Rabilloud n'avait pas soixante-cinq ans mais cinquante-deux, n'habitait pas Épinay mais Savigny, n'a pas jeté dans des trains des « morceaux dans tous les coins de la France » mais un seul – un pied semble-t-il –, n'a pas enterré pieusement la tête mais l'a, au contraire, jetée, les oreilles coupées, « par-dessus le mur d'un parc abandonné où un ramasseur de bois mort la trouva le 30 décembre »³⁶ Cette étrange opération de falsification n'est pas fortuite puisque Duras la réitère quelques jours plus tard auprès de Nicole Zand : « Elle avait enterrée la tête dans un cimetière et parfois elle allait prier »³⁷
- 19 Le « [t]exte d'informations » qu'elle rédige sur le ton journalistique pour qu'il soit « *[l]u avant le lever du rideau* »³⁸ participe de cette machinerie. La voix donne à entendre le résumé factuel d'une histoire que la scène prétendrait rapporter, dans une perspective presque documentaire, sous forme de flash-back :

En 1954, des débris humains furent découverts dans des wagons de marchandises un peu partout en France, dans différentes gares.

Le recoupement anthropologique permet de découvrir que ces différents débris humains appartenaient initialement au même corps humain. La reconstitution de ce corps fut faite, qui le prouva, à Bordeaux.

Le recoupement ferroviaire permet de découvrir que tous les trains qui transportaient ces débris humains étaient tous, quelle que fût leur destination, passés par un même lieu géométrique, à savoir sous le viaduc d'Épinay-sur-Orge.

Le recoupement policier dernier permet de découvrir que les auteurs du crime étaient de pacifiques retraités de la S.N.C.F., âgés d'une soixantaine d'années, domiciliés dans une commune d'Épinay-sur-Orge, que leur victime était une infirme de naissance, leur cousine

germaine, qui vivait depuis vingt-sept ans en bonne intelligence avec eux.

Les efforts conjugués de la justice et de ses auteurs ne vinrent pas à bout des raisons de ce crime. Il restera donc inexpliqué.

Ses auteurs furent condamnés, lui, à la peine capitale, elle à la relégation à vie³⁹

- 20 Après la diffusion de cet enregistrement, « Le rideau s'ouvre »⁴⁰ pour laisser l'interprétation théâtrale prendre le relais imaginaire de ce qui, hors-champ, vient d'obtenir son certificat d'authenticité. D'ailleurs, depuis des décennies et encore aujourd'hui, la supercherie fonctionne si bien que la plupart des journalistes prennent pour véridique cette version qui leur est servie. Commentant la mise en scène de Patrice Kerbrat en 1999 pour *Libération*, Alain Dreyfus, par exemple, affirme que Duras s'est inspirée de l'histoire d'une meurtrière qui « avait dépecé et équarri le corps [de son mari], et jeté du haut d'un pont, dans les nuits qui suivirent, les bras, puis les jambes et le torse dans des trains de marchandises. C'était compter sans l'exactitude de la SNCF, qui, grâce au bien nommé "recoupement ferroviaire", indiqua à la police que tous les convois concernés passaient sous le viaduc de la Montagne pavée »⁴¹ Comme beaucoup d'autres, y compris très récemment, il reprend à son compte ce qu'il croit vrai, à l'image de Jean Vallier racontant ce qu'il imagine être le fait divers d'origine afin de mieux mettre en exergue la seule « correction », pense-t-il, opérée par Duras⁴² Le succès de cette chimère doit beaucoup à la tête introuvable, qui devient – énigme dans l'énigme – métaphorique à souhait : « Duras à en perdre la tête » se plaît à titrer Alain Dreyfus... Mais c'est surtout l'irruption du « recoupement ferroviaire » et de cette déduction « géométrique » qui verrouille le piège, conférant une sublime originalité poétique à cette naïve tentative de dissimulation du meurtre.
- 21 Duras a entièrement recomposé ce qu'elle présente comme authentique : dans l'affaire Rabilloud, nul « recoupement ferroviaire » et nulle tête cachée. Les policiers ont rapidement pu faire le rapprochement entre la disparition de Georges Rabilloud qui leur a été signalée le 7 janvier par lettre anonyme et la découverte d'une tête coupée

dans le parc du château Duparchy huit jours plus tôt⁴³ Mais, plus de dix ans après, qui s'en souvient ? Et pourquoi ne pas se satisfaire de la fascinante version qu'expose Marguerite ?

- 22 La manœuvre durassienne a tellement réussi que même Arnaud Rykner et Jean Vallier supposent que la substitution toponymique – Savigny devenant Épinay – n'est que le résultat involontaire d'une simple confusion⁴⁴ On peut au contraire considérer qu'elle est une des facettes de cette mystification subtilement orchestrée. Il serait du reste bien étrange que Duras, qui s'est tant appliquée à corriger chaque étape du manuscrit⁴⁵, commît cette erreur et la laissât perdurer jusqu'en 1968 dans les ultimes versions de *L'Amante anglaise*, lorsqu'elle décida une seconde fois, *in extremis*, de changer le nom de la ville ensanglantée. Elle connaît les lieux situés à moins de cinquante kilomètres de la maison de Neauphle qu'elle vient d'acheter deux ans plus tôt⁴⁶ Elle sait que le crime a eu lieu à Savigny mais choisit de lui faire traverser l'Yvette, affluent de l'Orge qui sépare les deux communes. Du reste, dans ses dialogues même, il demeure des traces du fait qu'elle a d'abord situé l'histoire là où Georges Rabilloud fut assassiné : Marcel évoque « la rue de Paris » et « l'avenue de la République »⁴⁷ qui peuvent être arpentées à Savigny, non à Épinay.
- 23 Que s'est-il passé pour qu'elle décide ainsi de transformer le fait divers d'origine jusqu'à le traduire en lui faisant, symboliquement, franchir un cours d'eau ? Il semble que Duras ait eu besoin qu'Amélie Rabilloud s'échappe, en douce, de la réalité triviale de Savigny pour entrer, secrètement, dans un réel fantasmagorique qu'elle installe à Épinay. Essentiel à son projet d'écriture, son tour de passe-passe repose sur une tactique de dissimulation très simple : reconnaissant avoir fait dévier le fait divers en changeant la victime, préférant la cousine au mari, elle paraît fidèle à tout le reste. Plus elle admet avoir dû remplacer la criminelle par un couple, plus ses autres fantaisies passent inaperçues.
- 24 À partir de ce dispositif, elle peut à la fois inventer des personnages et prétendre qu'elle ne les maîtrise en rien, comme s'ils existaient indépendamment de sa volonté. C'est le motif profond de sa supercherie : pouvoir soutenir qu'elle n'est que leur relais, un témoin aussi ignorant que les spectateurs : « Je ne détiens aucune explication, vous savez. Vraiment je n'ai aucune idée de ce qui a conduit ce couple

à tuer cette cousine infirme... »⁴⁸ En présentant ce drame comme lui étant étranger, Duras permet à ses personnages de rester aussi énigmatiques qu'Amélie Rabilloud, de garder leur secret, son secret. Ce qu'elle traduit par l'étrange formule « conserver l'anonymat au fait divers », qu'en juillet 1963, à l'occasion de la mise en scène de Claude Régy, elle argumente ainsi auprès de Pierre Hahn :

je voulais conserver l'anonymat au fait divers, vu presque toujours à travers les déformations des journalistes. [...] Ce qui a retenu mon attention, c'est la bonne volonté de la femme : elle voulait sincèrement aider la justice, mais elle n'a pu expliquer son acte. C'est un peu comme les sœurs Papin qui n'ont pas été capables non plus de donner les mobiles de leur crime. Au fond, cela rejoint l'acte poétique⁴⁹

- 25 Tout est là : à partir du fait divers insondable, il s'agit d'atteindre « l'acte poétique » tout aussi mystérieux. Commencer, donc, par arracher le fait divers à son origine circonstanciée qui le conduit à s'exposer à un examen clinique comme la justice et la presse pensent devoir s'y livrer, le rendre méconnaissable, sans qu'il n'en paraisse rien et lui offrir ainsi une plus large portée⁵⁰, l'« anonymiser ». Tout en prétendant rapporter une histoire vraie, Duras lui substitue un fait divers déformé qui amplifie la violence froide et sanglante et ne garde du meurtre originel que l'énigme absolue du passage à l'acte ; d'où le rapprochement d'Amélie Rabilloud avec les sœurs Papin qu'elle convoque au détour, reliant par là même ses *Viaducs* aux *Bonnes*⁵¹ Claire et Solange chez Genet, Claire et Marcel chez Duras. Deux couples meurtriers. Deux actes poétiques. Deux fins similaires : l'un meurt, l'autre survit enfermée à perpétuité.
- 26 Rythmée par deux actes, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* met d'abord en scène Claire et Marcel qui ressassent leur culpabilité et savent que leur fin approche. Leur destin est écrit : « Oui, c'est justice » dit Claire, « Toi tu vas être décapité. Moi, je finirai en prison le reste de mes jours. Tout ce qu'on peut faire, c'est ça, gagner du temps »⁵² Le crime restera inexpliqué, inexplicable : ils ont tué Marie-Thérèse Ragond, leur cousine sourde et muette, sorte de bonne à tout faire et excellente cuisinière, puis l'ont découpée. Claire hasarde un argument – « Peut-être que ça suffisait comme ça, depuis vingt-sept ans que ça durait, non ? » – ou esquisse une échappée : « Quand même,

tu sais, ça m'étonnerait bien qu'ils arrivent à reconstituer cette pauvre Marie-Thérèse tout entière. Trente-six morceaux s'en baladent à travers la patrie... »⁵³ À la fin du premier acte, elle en revient à ce constat : « Nous sommes des criminels »⁵⁴ Et Marcel d'ajouter : « Ce que nous avons fait est inqualifiable... »⁵⁵, puis Claire qui déclare : « Aux autres, de s'occuper de nous désormais ! »⁵⁶ avant d'aller boire un verre au seul bistrot encore ouvert où ils se retrouvent au second acte. Le couple y fait face à Alphonso, l'amant de Marie-Thérèse. Amenés à se trahir, ils finissent par avouer leur crime alors qu'un duo de policiers, caché sous les apparences d'un couple d'amoureux, se tient là pour les arrêter. Ce qui advient lorsque le rideau tombe.

- 27 Sur le plan formel, *Les Viaducs* reste une pièce extrêmement conventionnelle, composée de dialogues portés par des personnages vraisemblables au cœur de situations réalistes⁵⁷ Au second acte, l'action verse dans le théâtre policier avec meurtriers pris au piège psychologique de flics redoutables, finissant, malgré eux, par se dénoncer. Obéissant à un schéma narratif des plus ordinaires, la pièce se déroule de manière à atteindre l'instant tant attendu, celui de l'arrestation qui s'offre tout naturellement en dénouement.
- 28 Ce qui apparaît beaucoup plus intrigant et participe de cette falsification-opacification qui anonymise le fait divers, ce sont les propos de Claire qui ne cesse de répéter qu'elle ne comprend rien à ce qu'elle a fait, à ce qu'ils ont voulu faire. Quelques-unes de ses répliques semblent presque anticiper le style rhétorique du Koltès de *Dans la solitude des champs de coton* (1985) :

Je ne sais plus très bien, je ne sais presque plus du tout. Ce que je sais, c'est qu'un jour j'ai compris quelque chose et puis qu'ensuite je n'ai plus rien compris du tout. Il ne faut pas en demander trop au monde. On ne peut pas à la fois avoir compris, ne plus comprendre et comprendre encore ce qu'on ne comprend plus. Sans ça, il n'y aurait pas de problème⁵⁸

- 29 Derrière son réalisme, le premier acte s'emploie à produire une sorte de brume de sens : « Comment le leur faire comprendre ? » dit Claire à Marcel ; ce à quoi il répond :

En ne leur cachant rien, et de notre sauvagerie, et de son innocence. Je suis d'avis de leur donner tous les détails. Les détails, les détails sans commentaire aucun, tous. Alors, ils s'enfonceront dans une forêt profonde, profonde, de laquelle ils ne sortiront pas... une forêt enchantée...

[...]

Il faut qu'ils n'y comprennent rien. Comme nous. Qu'ils ne comprennent qu'une chose, c'est que nous n'y comprenons rien. Qu'ils en soient bouleversés par notre bonne volonté !⁵⁹

30 « Ils » dit Marcel. « Ils » ? La police ? Oui, mais aussi bien sûr les spectateurs... perdus dans les ténèbres des meurtriers, dans la « forêt profonde », hantée, la forêt interdite⁶⁰ La clé de voûte de l'édifice dramaturgique des *Viaducs de la Seine-et-Oise* se tient là : faire de l'incompréhension un état de sidération qui affecte le public autant que le juge Dejan de la Batie semblait avoir été contaminé par l'incapacité d'Amélie Rabilloud à se comprendre elle-même et déclarait lors du procès : « Aidez-nous »⁶¹ La pièce, loin de donner des éclaircissements, vise à convaincre les spectateurs de ne plus en chercher. Ce qui pourrait être, pour Duras, une première définition de l'objet même du théâtre, voire de l'écriture : accepter le manque. Accepter le manque en tant que manque qui manque s'il n'est pas perceptible, là. Il n'y aura pas d'explication. Personne ne saura. Au théâtre, personne ne sait. Personne ne doit savoir.

31 C'est ce que souligne Liliane Papin dans une formule finale percutante :

Le texte est une enquête, un désir d'aller au-devant de l'Autre et de la différence. Mais c'est une enquête au cours de laquelle on se perd. Le spectateur est lui aussi placé dans les limites du « lieu de l'écrit ». Il n'a aucun indice qui lui permette de remonter à une origine causale, à un centre fixe, à une vérité stable. Le récit est traversé de blancs, de manques à voir⁶²

32 Reste que l'apparition de cette absence, de ce manque, ne peut saisir le public qu'à condition qu'il se trouve d'abord assailli de vérités, saturé de « détails » tous plus authentiques les uns que les autres. Il

doit vouloir convoquer une mémoire sans comprendre qu'elle n'est qu'un trou béant ne pouvant receler aucun souvenir de ce qui n'a pas été. Un fil solide et tendu peut alors relier la vérité manquée hors du théâtre au manque de vérité dans le théâtre. Il faut croire que cette histoire rapportée sur scène provient de la réalité pour être persuadé qu'une explication doit exister, a existé. Une explication qui, pourtant, restera inatteignable, une explication que l'on ne pourra *que* manquer, qui ne pourra *que* manquer. C'est ce fil que tire Duras. C'est sur ce fil qu'elle avance. Depuis les ténèbres des meurtriers, entre réalité et imaginaire.

- 33 Mais, malgré cet exercice complexe transfigurant le fait divers en énigme poétique, Marguerite Duras n'est pas convaincue du résultat. Durant les répétitions avec Claude Régy, elle se rend compte que, malgré tous ses stratagèmes, elle rate l'essentiel. Elle doit en être surprise, elle qui avait vécu sa première expérience théâtrale comme une sorte d'accomplissement. En 1956, Claude Martin avait adapté « avec la collaboration de l'auteur »⁶³ et mis en scène *Le Square* au Studio des Champs-Élysées : « Le metteur en scène l'a consultée sur l'adaptation et lui a proposé d'assister aux répétitions. Elle s'est piquée au jeu très vite et a ressenti beaucoup d'admiration pour les deux acteurs : "Ils ont été tout de suite comme je les avais imaginés. Je n'ai rien à leur dire" »⁶⁴ Cette fois, au cours des répétitions des *Viaducs*, le doute s'installe. Elle est même tentée de tout réécrire :

Michel Polac : Est-ce que vous êtes amenée à travailler avec le metteur en scène, avec les comédiens, à changer le texte, à faire une sorte de travail sur le plateau ?

Marguerite Duras : Sur la demande de Katharina Renn, de Paul Crauchet et de Claude Régy, j'ai changé beaucoup de choses, oui. J'avais même trop changé. J'étais même tentée de réécrire toute la pièce. Finalement, on est revenus un petit peu en arrière. C'est à peu près ce qui était prévu au départ.

MP : Mais quand vous écrivez une pièce, vous pensez à un acteur ?

MD : Oui.

MP : En ce moment, vous en écrivez une ?

MD : Oui, en ce moment, j'écris une pièce et je pense toujours à deux actrices qui sont Loleh Bellon et Tatiana Moukhine. D'ailleurs il y a écrit Loleh et Tatiana en marge de la pièce.

MP : Mais vous n'avez aucune garantie qu'elles joueront cette pièce.

MD : Non, je n'ai aucune garantie. Mais enfin, c'est un support très profond pour moi⁶⁵

- 34 L'épreuve de la scène l'a alertée dès 1960 et celle de 1963 achève de la convaincre qu'elle s'est trompée. Elle renie sa pièce, en interdit toute nouvelle publication et renonce à de nouvelles représentations⁶⁶ La sagesse narrative a obéré l'acte poétique et la tentation de réécrire la saisit encore. Déjà, lorsqu'est survenue l'urgence de reprendre le travail en 1962-63, Laurence Olivier ayant acheté les droits et projetant de la monter à Londres⁶⁷, elle n'est pas parvenue à sortir du cadre qu'elle s'était imposé : « Je déteste *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* qui n'apporte qu'une vue très superficielle du crime. On voulait monter la pièce en Angleterre. J'ai essayé de la refaire. J'y ai pensé pendant trois mois. Je ne suis arrivée à rien »⁶⁸ Comme au cours du travail qui suivra avec Claude Régy, elle est, dit-elle, revenue au point de départ... La seconde version de la pièce qui paraît ainsi en juillet 1963 dans la revue *Paris-Théâtre*⁶⁹ à l'occasion de la mise en scène au Poche-Montparnasse, agrémentée de photos de scène, d'un entretien et d'un commentaire critique, n'est rien de plus qu'une variante. La mue ne s'est pas encore opérée et Duras rejette une dernière fois ce vieux théâtre auquel elle a cru indispensable de se conformer. Elle se sent en échec :

Quand elle dit échec, c'est parce qu'elle a compris, je crois, [explique Claude Régy à Liliane Papin,] qu'elle n'avait pas été assez libre vis-à-vis du théâtre. Finalement, elle avait été impressionnée par des schémas qu'elle croyait nécessaires au théâtre, comme la division en actes, en décors, en scènes, et en fait par une idée de représentation de quelque chose. Je crois que c'est ça qu'elle a compris⁷⁰

- 35 Il faudra attendre 1967 et un nouveau projet de mise en scène en Angleterre⁷¹ pour que se produise l'événement : la métamorphose radicale du fait divers déjà entamée, une autre façon de tirer le fil, de continuer à filer. De filer à l'anglaise, avec Duras. C'est-à-dire de réussir à s'échapper de la réalité, discrètement, tout en y restant rattaché sous forme d'empreinte. Filer à l'anglaise : disparaître sans que personne ne s'en aperçoive. Comme par *magie*.

Claire Lannes

- 36 La nouvelle version prend la forme d'un « roman »⁷² dialogué qui a longtemps conservé l'allure d'une pièce de théâtre avant de se détourner de la scène. Duras finira par la qualifier de « récit ». Elle se compose de trois « chapitres » nous dit-elle, trois entretiens successifs menés par un interrogateur anonyme face à trois personnages déjà présents dans *Les Viaducs* même s'ils changent de nom : d'abord le patron du bistrot *Le Balto*, Robert Lamy, puis Pierre Lannes et enfin sa femme, Claire. Marie-Thérèse aussi change de nom. De Ragond, elle devient Bousquet. Ces variations imprégnées de traces autobiographiques comme l'a révélé Alexandra Saemmer, doivent, semble-t-il, beaucoup à la visite de Marguerite sur les terres de Duras en 1965⁷³, ce qui prolonge le processus de distorsion et d'appropriation du fait divers pour mieux le dépersonnaliser.
- 37 Là où *Les Viaducs* mettait en scène un dialogue entre deux personnages au premier acte, puis six au second, *L'Amante anglaise* fait s'enchaîner trois « interrogatoires » qui sont en train d'être enregistrés comme l'expose celui qui les questionne et n'est jamais clairement identifié : policier, journaliste, écrivain ?... C'est « “un troisième personnage”, étrange présence au carrefour de la lecture et de l'écriture, au point de convergence et de rencontre du personnage, du spectateur et de l'écrivain »⁷⁴, avance Liliane Papin. Écrivain plutôt, enquêteur écrivain, double possible de Duras elle-même⁷⁵ qui a, elle aussi, entre 1965 et 1968, mené neuf entretiens filmés pour le magazine *Dim Dam Dom*⁷⁶ avec toute sorte d'interlocuteurs (un enfant, un gardien de zoo, un milliardaire, un journaliste télé, une strip-teaseuse, une directrice de prison...). Avec *L'Amante anglaise*, elle franchit une étape : elle est enfin en situation d'interviewer une criminelle, sa criminelle.

- 38 Dès ses premiers mots, l'Interrogateur explique à Robert Lamy : « Tout ce qui est dit ici est enregistré. Un livre sur le crime de Viorne commence à se faire » et deux phrases plus loin :

Il y a ici le double de la bande enregistrée à votre insu au *Balto*⁷⁷ pendant la soirée du 13 avril. Cette bande rapporte fidèlement tous les propos tenus au *Balto* pendant cette soirée mais elle est aveugle et on ne voit rien de ce qu'elle dit. C'est donc vous qui devez mettre le livre en marche. Quand la soirée du 13 avril aura pris, grâce à votre récit, son volume, son espace propre, on pourra laisser la bande réciter sa mémoire et le lecteur vous remplacer dans sa lecture⁷⁸

- 39 Ces formules auto-réflexives sont propres aux astuces littéraires des années soixante : un livre commence à se faire que le témoin « mettra en marche » ; l'enregistrement ne fera que « réciter sa mémoire », bande magnétique, mémoire morte, tandis que le lecteur remplacera le personnage dans sa lecture, comme plus tard le spectateur devra remplacer l'acteur. Plus intrigant peut-être est la mention « quand la soirée aura pris son volume, son espace propre » : c'est comme si Duras, écrivant un roman, continuait d'ajuster des dialogues projetant le développement d'une action théâtrale... ce qui ne tardera pas à advenir dès l'année suivante, comme elle l'avait espéré.
- 40 Pour l'heure, en même temps que le livre est publié, *France Culture* diffuse le 29 mars 1967 une adaptation radiophonique⁷⁹, réalisée par Jean-Jacques Vierende avec Loleh Bellon, François Chaumette et Michel Bouquet, qui bouscule déjà considérablement la composition même du roman et offre une troisième version à part entière. Elle consiste à supprimer la plus grande part du premier chapitre – l'interrogatoire du patron du bar – dont n'est conservé *que* l'enregistrement sonore réalisé au *Balto* à l'insu des protagonistes. L'écoute de cette bande – dernier vestige du second acte des *Viaducs* – est insérée entre les deux interrogatoires successifs, du mari d'abord et de sa femme ensuite, marginalement remaniés pour cette adaptation.
- 41 Au-delà de l'extrême différence formelle entre *Les Viaducs* et *L'Amante anglaise*, trois nouvelles altérations majeures s'opèrent dans la fable. Si le meurtre est toujours celui de la cousine Marie-Thérèse, il n'est plus l'œuvre du couple mais uniquement de Claire. Duras a franchi le pas qu'elle s'interdisait en 1963 (« Seule, elle n'aurait pas pu,

encore moins, s'expliquer ») et fait ainsi tomber l'unique argument qui justifiait qu'elle ait choisi de « faire dévier » le fait divers, comme l'a indiqué Claude Régy⁸⁰ Claire Lannes, désormais seule à devoir répondre de ses actes, est plus empêchée que jamais de le faire, comme si Duras voulait intensifier cet empêchement et la frustration qui en découle – la frustration de Claire bien sûr, mais surtout celle du lecteur ou de l'auditeur, bientôt spectateur.

- 42 Autre changement décisif : le récit démarre *après* les aveux, là même où s'achevait *Les Viaducs*. *L'Amante anglaise* n'est pas un roman policier dont l'intrigue se dénouerait par l'arrestation de la meurtrière, mais un récit tentant de reconstituer ce qui s'est déjà passé. C'est une autre forme de distance que parcourt Duras en choisissant de reporter la narration. Elle avance un peu plus sur son fil.
- 43 Enfin, comme en attestent les multiples pages raturées de ses avant-textes⁸¹, le crime n'a finalement plus lieu ni à Savigny ni à Épinay mais... à Viorne, ville qui n'existe pas. Marie-Hélène Boblet croit y voir le nom d'une « rivière de la Seine-et-Oise [qui] se jette dans l'Oise »⁸², mais il s'agit de la Viosne. Non, la viorne est une plante qui n'a jamais donné son nom à aucune ville. Difficile de faire l'impasse sur des choix onomastiques si précieux pour Marguerite Duras⁸³, elle qui préféra troquer le nom du père, Donnadiou, contre celui de cette petite commune du Lot-et-Garonne près de laquelle il acheta le domaine de Platier juste avant d'y mourir, elle qui pensa nécessaire aussi de rebaptiser deux fois Yann Lemée. Curieusement, à notre connaissance, à part Émilie Charriot⁸⁴ qui, récemment, à l'occasion de sa mise en scène, prend la mesure de cette invention et des intentions qui la motivent, personne n'a jamais commenté l'apparition de cette ville imaginaire qui est pourtant, plus que jamais, le résultat d'une décision et non plus d'une hypothétique erreur. La viorne est une plante – comme la menthe anglaise – qui renvoie indirectement au nouveau titre énigmatique effaçant l'ombre des viaducs.
- 44 Et ce titre, d'où vient-il ? Claire raconte s'être souvent retirée dans le jardin : « Il y a un banc en ciment et des pieds d'amante anglaise, c'est ma plante préférée. C'est une plante qu'on mange, qui pousse dans des îles où il y a des moutons. J'ai pensé ça : l'amante anglaise, c'est le contraire de la viande en sauce »⁸⁵ La viande en sauce, c'est celle que cuisinait la cousine Marie-Thérèse que détestait Claire que son mari

croit un peu folle⁸⁶ Et en effet, Claire laisse apparaître un esprit troublé, fantasque, au point de confondre la menthe et l'amante, de transformer une plante en un personnage imaginaire. L'amante anglaise, cousine très lointaine – sourde et muette peut-être ? – de la cantatrice chauve, c'est le personnage fantôme de Claire. Celui que personne ne verra jamais ; c'est le personnage qu'elle invente dans le jardin, sur le banc, et dont elle observe les « pieds », les pieds de l'amante anglaise.

- 45 Claire a son personnage fantôme, Duras sa ville fantôme, à laquelle elle a, elle aussi, donné un nom de plante : Viorne. Claire est celle par qui la confusion arrive. Elle a avoué, elle est confondue, mais aussi confondante. Renversante. Troublante. Elle sème la confusion dans les mots, dans les images. Et, remplaçant notre monde par le sien, parallèle, elle nous fausse compagnie. C'est elle la première qui file à l'anglaise, avec Duras. Sous les feuillées de viorne.

Claire Amélie Lannes

- 46 Dès l'année suivante, la pièce devenue roman retourne au théâtre⁸⁷, mise en scène dans la salle Gémier du TNP par le même Claude Régy⁸⁸ Cette quatrième version, éditée en décembre 1968 par le TNP puis par *L'Avant-Scène théâtre* en mars 1969⁸⁹, met en scène successivement l'interrogatoire du mari puis de sa femme, éliminant aussi bien le patron du *Balto* que l'enregistrement clandestin.
- 47 Dès l'adaptation radiophonique de Jean-Jacques Vierre, oubliée de tous les commentateurs⁹⁰ alors qu'elle apparaît rétrospectivement comme un état transitoire crucial, Duras avait sacrifié toute la première partie en n'entrecoupant les deux interrogatoires que par l'écoute de la bande enregistrée au *Balto* où se retrouvent, une dernière fois, les six personnages des *Viaducs*. C'est incontestablement cette création radiophonique, version intermédiaire entre le roman et le théâtre, qui oriente le travail d'élagage mené au TNP en 1968 par Claude Régy et Marguerite Duras. Si le texte mis d'abord en répétition est bien le texte dialogué du roman – que Duras coupe au fur et à mesure comme elle l'a fait pour la radio –, il est décidé, après plusieurs essais et à la demande de Claude Régy, de supprimer entièrement le premier interrogatoire, enregistrement compris.

- 48 Pourtant à deux reprises, dans ce qui constitue une cinquième version, Duras/Régy tenteront de faire réapparaître le patron du Balto en préambule à l'interrogatoire de Pierre Lannes, mais sans diffuser l'enregistrement. D'abord en 1971 au Théâtre Récamier pour quelques représentations seulement puis en 1982 au Théâtre du Rond-Point⁹¹ Ce dialogue liminaire – manifestement inutile comme l'a montré l'adaptation radiophonique – sera abandonné au profit d'une version ramassée sur ces deux entretiens ; une version épurée, tranchante, grâce à laquelle Marguerite Duras tente une « sortie » au cœur de la « forêt enchantée » ; une version qui, loin du Balto, loin de toute matérialité, requiert désormais entièrement l'imaginaire du spectateur.
- 49 D'abord interprétée par Madeleine Renaud, Claude Dauphin et Michael Lonsdale, la mise en scène de Claude Régy sera reprise sur six saisons jusqu'en 1989, jouée avec un très grand succès dans les années quatre-vingt par le même trio de comédiens devenu indissociable de la pièce : Madeleine Renaud, Pierre Dux et Michael Lonsdale⁹²
- 50 Marguerite Duras a enfin trouvé la forme de sa pièce, une forme très inhabituelle, radicale, césurée, imposant à un duo de comédienne/comédien de figurer sur la même affiche sans jamais jouer ensemble ! Le couple des *Viaducs* est rigoureusement séparé : le mari au premier acte, sa femme au second. Seuls les saluts – ce qui est assez déroutant pour les spectateurs – offrent à la comédienne et au comédien de *L'Amante anglaise* de se rejoindre enfin sur scène. Régy, pour éviter même ce rapprochement final, avait décidé de les supprimer.
- 51 La décantation qui s'est opérée entre 1960 et 1968 via le roman dialogué et son adaptation radiophonique de 1967 ne doit rien au hasard. Poursuivant la falsification du fait divers d'origine, elle relève d'une méthode que Duras a déjà appliquée à d'autres œuvres qui vise à recouvrir la « réalité » pour mieux la laisser dans les « ténèbres » d'où nous ne pouvons que l'entrevoir, la supposer, l'imaginer. C'est sa méthode d'« investigation » pour faire écho au titre de l'entretien qu'elle accorde en 1968 à la revue du TNP, *Bref*, repris dans *L'Avant-Scène théâtre* : « Je cherche qui est cette femme... »⁹³

- 52 « – Je cherche qui est cette femme, Claire Lannes. Claire Lannes a commis un crime. Elle ne donne aucune raison à ce crime. Alors Je cherche pour elle »⁹⁴, c'est-à-dire « à sa place ». À l'instar du président de la cour d'assises, Duras cherche à comprendre. À la comprendre. Elle s'exclame ainsi dans *Le Monde* en 1967 : « C'est l'incuriosité qui est le mal mortel [...]. Il faudrait pouvoir se revêtir des autres, pénétrer dans leur monde clos, où ils ont leurs raisons »⁹⁵ Elle cherche à comprendre la meurtrière désœuvrée. Elle, Duras, doit faire œuvre. En lieu et place de la désœuvrée.
- 53 Cette quête ne la prive pas de reprendre son stratagème là où elle l'avait laissé en 1963. Elle prolonge ainsi, dans cette interview, le jeu du faux fait divers échafaudé par-dessus le vrai, intermédiaire intercalé entre réalité et fiction. Tout en paraissant une fois encore différencier scrupuleusement le meurtre initial de sa pièce, elle se plaît, mine de rien, à confondre Amélie Rabilloud et Claire Lannes – ce qui semble n'avoir jamais été relevé, bien que plusieurs traces de ce nouveau tour de passe-passe aient cherché à se rendre visibles. Dans le texte paru en 1968 dans *Bref* qui prend l'apparence d'un entretien mais dont on peut supposer que Duras en a écrit les réponses comme les questions, elle commence ainsi par raconter le fait divers d'origine en changeant simplement – mais cela reste fondamental pour que la greffe prenne – plusieurs noms de personnes et d'un lieu : Amélie Rabilloud devient Claire Lannes, son mari, Georges Rabilloud, Pierre Lannes. Et Savigny devient Viorne. Tout le reste, prétend-elle, est fidèlement rapporté :

– Que savez-vous sur elle ? sur le crime ?

– Claire Lannes habitait Viorne depuis vingt ans, depuis son mariage avec Pierre Lannes. Ils habitaient rue de la Paix à Viorne. Elle n'a pas eu d'enfants. Elle n'a jamais travaillé. Pierre Lannes était retraité à double titre, à titre militaire et à celui d'ancien employé de la S.N.C.F. Il était avare, dit-on. Claire Lannes a assommé son mari pendant qu'il lisait. Puis, à l'aide d'une hachette, elle a découpé le corps en morceaux. Le premier débris a été retrouvé le 30 décembre 1949, dans un train⁹⁶

- 54 Elle nous renvoie en effet au fait divers beaucoup plus fidèlement qu'en 1963, même si elle ne peut s'empêcher de localiser le « premier

débris » dans un train... « Dit-on », ajoute-t-elle comme pour mieux insister sur le fait qu'elle se borne à reprendre une rumeur colportée par la presse, s'offrant même cette assertion, magistrale : « Ce crime a existé, personne ne l'a inventé. On peut choisir de l'ignorer ou de le connaître. Au choix »⁹⁷ Elle nous met impérativement devant le fait qu'elle dit accompli, pourtant travesti. Une question, cependant, revient sur le passage du fait divers à la fiction : « – Pourquoi tue-t-elle sa cousine germaine, sourde et muette de naissance, dans votre histoire de Claire Lannes ? »⁹⁸ Et Duras d'accentuer une nouvelle fois la frontière entre le meurtre réel du mari et l'assassinat imaginaire de la cousine. Mais le changement dramaturgique majeur qu'elle a opéré lui impose de faire évoluer sa réponse dès lors que Claire, placée face à l'Interrogateur, n'a plus besoin que son mari reste vivant pour pouvoir s'exprimer. Elle avance donc une nouvelle motivation : « Je voulais savoir qui était Pierre Lannes et avoir son témoignage sur sa femme. Je l'ai sorti de son cercueil pour qu'il soit entendu de tous une fois dans sa vie »⁹⁹ Duras, décidant de faire parler le mort, préfère, dans son « histoire », le maintenir en vie... Soit... même si cette trame argumentaire paraît un peu effilochée...

- 55 Elle commente alors ce qu'elle présente explicitement comme sa fable tressée depuis le fait divers. Elle évoque l'invention des personnages de Marie-Thérèse et d'Alfonso. Tout paraît clair, assumé : fait divers d'un côté, fiction théâtrale de l'autre. Quand tout à coup, survient l'ultime question qui emmêle les fils : « – Est-ce que Alfonso sait que Claire Lannes a tué son mari ? »¹⁰⁰
- 56 On relit sans comprendre : Alfonso n'existe que dans la fiction, or c'est dans le fait divers que le mari est assassiné. Comment Alfonso, personnage imaginaire, pourrait-il savoir quelque chose de la mort de Pierre Lannes resté vivant ? Et Duras, pourtant, de répondre : « – Impossible de savoir ou de le décider. [...] Je suis sûre qu'Alfonso sait quelque chose sur ce point mais je ne sais pas quoi »¹⁰¹ Le lecteur vacille. De quelle Claire Lannes est-il donc question ? De Claire Lannes-Amélie Rabilloud, dépeceuse de son mari, ou de Claire Lannes meurtrière de Marie-Thérèse ? Soudainement, le fait divers refait irruption dans la fiction et la fiction dans le fait divers.
- 57 On voudrait croire à une erreur d'impression : Duras n'a pas pu, aussi grossièrement, chercher à brouiller la frontière réalité/fiction...

Pourtant, cet entretien a été publié une première fois dans *Bref* en décembre 1968 puis trois mois plus tard et sans correction dans *L'Avant-Scène*¹⁰² Erreur persistante ? Peut-être. Seulement, le jeu ne s'arrête pas là. Malicieusement, Duras décide, comme pour *Les Viaducs*, de faire entendre au début des représentations de *L'Amante anglaise* une « Voix enregistrée » qui dit : « Le 8 avril 1966 on découvre en France, dans un wagon de marchandises, un débris de corps humain ». Nous voilà bien dans la fiction : ni en 1949, ni en 1954, mais désormais en 1966. Puis la voix enchaîne : « Très vite, la commune de Viorne, 2.500 habitants, 75 Portugais, investie de fond en comble par la police, livre son dépeceur de cadavres : une femme : Claire Amélie Lannes, 51 ans, sans profession [...] »¹⁰³ On relit : Claire... Amélie... Lannes. C'est là, discrètement, mais pourtant noir sur blanc. Marguerite Donnadiou Duras s'est amusée, un jour de 1968, sur un manuscrit, à écrire : « Claire Amélie Lannes ».

- 58 Les deux ne font plus qu'une. Duras joue. Sème le flou. Anonymise le fait divers sans le relâcher. D'autres écrivains l'ont fait avant elle, bien sûr, mais aucun au théâtre et en intelligence continue avec un metteur en scène qui, précisément, en cette fin des années soixante, s'apprête à entraîner le théâtre vers des contrées où non seulement l'imaginaire entend prendre la place de la réalité qui se dérobe, mais aussi de la réalité du théâtre qui tentait de s'y substituer.

Abandonner la scène

- 59 Pour mieux apprécier cette mutation théâtrale qu'opère Duras entraînée par Régy¹⁰⁴, il faudrait s'imprégner des adaptations qu'elle a produites d'œuvre en œuvre et considérer l'alchimie dont elles relèvent lorsqu'elle se trouve transposée au théâtre. Évoquer les romans, sinon les films, dans lesquels elle enclenche des mécanismes comparables. Ainsi *Le Ravissement de Lol V. Stein* (1964) qui saisit Jacques Lacan lorsqu'il vit, dans le roman, une opération de dédoublement fantasmagorique de Lol, ravie par l'auteure, traversant le lecteur ou traversée par lui :
- 60 Cet art suggère que la ravisseuse est Marguerite Duras, nous les ravis. Mais si, à presser nos pas sur les pas de Lol, dont son roman résonne, nous les entendons derrière nous sans avoir rencontré personne, est-ce donc que sa créature se déplace dans un espace dédoublé ? ou

bien que l'un de nous a passé au travers de l'autre, et qui d'elle ou de nous alors s'est-il laissé traverser ?¹⁰⁵

- 61 Plus loin dans son célèbre article, Lacan avance un concept pour désigner ce processus de transmutation qui est aussi, pour Duras dit-il, une manière de « récupération » :

Plus superflu reste mon commentaire de ce que fait Marguerite Duras en donnant existence de discours à sa créature.

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 psychanalystes sont encore étourdis de ce qu'à leur en léguer le terme, Freud soit resté bouche cousue¹⁰⁶

- 62 Peut-être serait-il utile de prendre au sérieux ce mot « sublimation » non pas tant pour son usage psychanalytique problématique que pour son sens physico-chimique qui convient mieux encore à la matérialité théâtrale ? Le passage du fait divers au théâtre, tel que conduit par Duras dans *L'Amante anglaise*, relève d'un phénomène de sublimation : le passage direct d'un corps de l'état solide (le fait divers) à l'état gazeux (l'acte poétique) sans passer par la phase liquide (la scène mimétique). La sublimation, c'est ce que Duras produit dans la transfiguration du réel en poétique sans transiter par cet état intermédiaire qu'était le vieux théâtre dans lequel elle s'était laissée embourber avec *Les Viaducs*.

- 63 C'est ce qu'elle réussit en passant du roman à la scène vivante qui est bien le lieu de la métamorphose sublimante par excellence, celle qui permet de produire un vivant éphémère à la fois réel et poétique, visible et invisible¹⁰⁷ C'est ce qu'elle parvient surtout à faire grâce à Claude Régy qui, dans le même temps, opère lui aussi une *métamorphose du théâtre*. Il l'accompagne dans cette aventure qui consiste à épurer *Les Viaducs*, à transformer Amélie Rabilloud devenue Claire Ragond puis Claire Lannes, de passer d'un théâtre théâtral à un théâtre sans théâtre, d'une scène mimétique à un hors-scène mental.

64 Comment ? En commençant par supprimer décors et costumes : « *L'AMANTE ANGLAISE* devrait être représentée sur un podium avancé, devant le rideau de fer baissé, dans une salle restreinte, sans décors ni costumes »¹⁰⁸ Plus question de théâtre frontal : l'« espace salle-scène » de Jacques Le Marquet¹⁰⁹ fonctionne par force centripète grâce à « un interrogateur qui tourne autour du podium mêlé à nous »¹¹⁰ C'est ce que Claude Régy explique en 1969 : « Il fallait que nous soyons tous assis, presque en rond, autour de l'acteur. [...] la petite salle du T.N.P. (Salle Gémier) a été réduite à 300 places autour d'une estrade. La scène, le balcon ont été supprimés. Les acteurs ne bougent pas. L'action est mentale, intérieure. Ils sont opérés devant nous. C'est un examen clinique, c'est une expérience, dans un endroit clos »¹¹¹ Michael Lonsdale, assis dans la salle avant l'arrivée des spectateurs, évolue la plus grande partie de la représentation au milieu du public. Claude Dauphin arrive par une issue de secours située dans la salle et monte sur l'estrade. Madeleine Renaud entre par une fine ouverture verticale dans le rideau de fer¹¹², fait quelques pas vers l'avant-scène et emprunte une passerelle qui la conduit à l'estrade où elle s'assoit.

65 Claude Régy décrit ainsi le processus qui va révolutionner leur conception de la dramaturgie, de la scénographie, du jeu et de la mise en scène :

après s'être interrogés sur la forme à donner à cette chose, on a vraiment senti que toute idée de spectacle était à bannir complètement, donc on a fermé le rideau de fer de la salle et on a descendu une petite estrade dans la salle. On a changé les fauteuils pour les mettre en hémicycle, en demi-cercle... on a mis l'interrogateur dans la salle, et les acteurs qui étaient interrogés successivement étaient donc aussi dans la salle, simplement sur un petit podium, uniquement pour qu'on les voie, et tout cela pratiquement dans une immobilité totale, donc sans aucun décor, sans aucun spectacle, sans aucune représentation, sans aucun mouvement¹¹³

66 Plus tard, en ouverture d'*Espaces perdus*, Claude Régy se souvient de cette création au TNP ; il va alors plus loin dans la vision que produit le renversement :

Dans cette salle, un rideau métallique – appelé diaphragme – permettait de rétrécir toujours plus l'ouverture de la scène, jusqu'à la fermeture. En somme, deux murs de métal allaient à la rencontre l'un de l'autre.

Pendant la première heure – l'interrogatoire de l'homme – ce mur était fermé, tout se passait dans la salle, les sièges en hémicycle autour d'une stèle de trois mètres sur trois. Un homme, donc surélevé, assis sur cette stèle, et qui répond, l'autre dans la salle, debout parmi le public, et qui questionne.

L'homme se retirait, l'interrogateur attendait dans la pénombre, et alors ce diaphragme s'ouvrait par le milieu, juste une fente, le passage d'un être humain, la scène derrière était noire, on l'avait abandonnée.

Minuscule et dense, cette femme dans ce rai de lumière, ce n'est rien, cette femme debout, c'est tout le monde, n'importe qui¹¹⁴

67 Voilà le fait divers rendu anonyme : cette femme, c'est tout le monde. Interrogateur anonyme, concentré en une voix, meurtrière anonyme, concentrant la foule. Au-delà, le noir, la scène abandonnée.

68 Dans l'édition de 1991, Duras en vient à des didascalies impératives : « La représentation de *L'Amante anglaise* doit être sans décor aucun, sur un podium avancé, devant le rideau de fer baissé, dans une salle restreinte, "sans décor ni costumes" »¹¹⁵ Et, à la suite du texte dit par la voix enregistrée, elle ajoute une indication qui doit tout aux représentations dirigées par Régy :

Le premier acteur à entrer sur scène est Pierre Lannes. Il s'assied, il attend. C'est quand il est assis que l'Interrogateur apparaît : il était dans la salle parmi les spectateurs. Il n'a pas de place fixe au cours de la représentation. Il fait ce qu'il veut. Il marche. Il revient sur ses pas, il s'arrête, se tait, repart, s'adosse aux portes, aux murs, quelquefois il se tait pendant de longues secondes.

L'Interrogateur est complètement « en allé » dans le crime commis par cette femme. De temps à autre il revient vers nous, on se regarde, puis il repart. Il est désespéré par elle, pour elle – il a la

lenteur du désespoir, celle, religieuse, d'un croyant. Au Théâtre Gémier, parfois il montait sur la scène et, lentement, il allait derrière elle et posait ses mains sur ses cheveux et il restait là jusqu'à la fin. Et elle, elle parlait sous ses mains, tout à coup heureuse¹¹⁶

69 L'Interrogateur est « mêlé à nous » indique Claude Régy, comme le porte-parole des spectateurs, tel un coryphée qui viendrait questionner le héros sanguinaire, « en allé » dans le crime puis revenant vers les trois cents choreutes : « on se regarde ». La fonction de l'Interrogateur n'est pas seulement dramaturgique, elle est là scénographique et organique : c'est lui qui dessine, ordonne, met en mouvement l'espace – « il fait ce qu'il veut ». Personne ne bouge, sauf lui. L'électron libre autour du noyau. « L'Interrogateur, ici, n'a pas d'identité définie. Il est lâche, là, sans rôle aucun, et semblerait-il c'est cela qu'on voulait de lui, qu'il se perde là, et avec lui, un certain théâtre, le théâtre tout court »¹¹⁷ L'Interrogateur, pose Duras, organe dramatique sorti du public et revenant vers lui, est le sans-rôle anonyme¹¹⁸, au bord de la scène, encourageant le théâtre à courir à sa perte.

70 Une sorte de lapsus passe presque inaperçue dans cette didascalie : « Le premier acteur à entrer est Pierre Lannes », comme si le personnage devenait l'acteur (et non l'acteur le personnage). Mais c'est Claude Régy lui-même, dès 1969, qui souligne ce qui, en définitive, n'est donc pas un lapsus, mais bien une nouvelle étape du recouvrement de la réalité par la fiction et du théâtre par l'imaginaire :

Nous sommes devant le vertige des meurtres, avec notre envie d'être le criminel, ou de parler au criminel, de le connaître, de le comprendre, de nous identifier à lui. Pour que soit possible cette identification, il ne fallait pas faire du théâtre, monter sur une scène, jouer pour une assemblée, représenter quelque chose. Il fallait « être ». [...] Il fallait que nous soyons tous assis, presque en rond, autour de l'acteur et que l'acteur (au fait l'acteur ou le personnage ?) soit soumis à l'épreuve vérité, cerné, regardé à la loupe, dans la lumière¹¹⁹

71 L'acteur ou le personnage ? Et l'un et l'autre peut-être dans ce qui relève d'une forme de dévoration ou de contagion. Le personnage devient l'acteur qui, ainsi, ne joue pas mais « est », comme le specta-

teur s'identifie au personnage qui n'est plus pour lui un personnage mais un criminel anonyme qu'il nous faut comprendre à mesure qu'il prend place en nous. Car quelque chose est en train de prendre place dans l'esprit du spectateur depuis l'énigme qu'il fait bientôt sienne.

72 Arnaud Rykner décrit ainsi ce phénomène :

On voit [...] comment [le] goût [de] Duras pour le fait divers meurtrier, loin de se réduire à un simple goût du petit fait vrai (ou du « faire vrai ») ou, pire, du petit fait sordide, est toujours l'occasion pour Duras d'explorer à la fois les abîmes de la psyché et un certain rapport au sens. Le crime de Savigny, celui de Choisy ou celui de Lépanges sont autant d'occasions pour elle de contester la mise au pas du réel par le sens, tel que l'impose un certain ordre rationnel et « bourgeois ». [...] c'est bien ce noyau d'incompréhensible, d'irréductible au sens, qui la fascine avant tout et dans lequel il faudrait voir paradoxalement sinon le propre de l'homme, du moins celui de l'homme dans sa présence au monde. Le fait divers odieux s'exauce ainsi à travers elle au rang de fable métaphysique¹²⁰

73 Duras transcende en effet le fait divers, comme le faisait des épisodes mythologiques la tragédie grecque, comme le fera à sa façon Bernard-Marie Koltès avec Succo devenu Zucco, ce qui lui sera tant reproché.

74 Comment décrire et analyser ce que cette dramaturgie et la mise en scène imaginée par Claude Régy produisent ? Arnaud Rykner, qui a par ailleurs si précisément souligné l'importance de cette œuvre dans le parcours du metteur en scène¹²¹, opte pour la traversée de l'écran :

Le personnage de Claire Lannes doit donc être abordé frontalement, pour ainsi dire sans protection, comme les abîmes de l'humanité au cœur desquels elle nous invite à plonger. Toute norme est abolie, toute représentation préconçue qui permettrait de l'enfermer sans hésitation dans le carcan d'une définition judiciaire ou psychiatrique. On la surprend ainsi au cœur de sa « folie », c'est-à-dire avant que l'on puisse la réduire à son acte, qui n'est lui-même qu'un écran occultant finalement ce qu'elle est. Autrement dit, l'écran, consubstantiel à toute représentation, grâce auquel nous pouvons nous figurer autrui (qui n'est sans doute que la projection sur cet écran de nos fantasmes, de notre peur, de notre haine ou de notre amour), ne doit être posé que pour être traversé¹²²

- 75 Mais ne faut-il pas laisser tomber l'écran qui n'est plus, dans ce cas, l'analogie ou l'image la plus appropriée ? Car il n'y a plus d'écran. « Notre rôle est de faire respirer un acteur directement avec le public ou plutôt de faire respirer le public avec l'auteur, en supprimant entre eux tout écran, y compris celui de la mise en scène telle qu'on la définit habituellement »¹²³ Si l'on suit Duras et Régy, il n'y a plus ni écran, ni théâtre, ni réalité, ni fiction. Il n'y a que de l'invisible. Le procédé est chimique : la sublimation permettant soudain de passer du solide au gazeux, de l'opaque au transparent, du visible à l'invisible, du tangible à l'intangible : « Les acteurs ne bougent pas. L'action est mentale, intérieure », affirme Régy qui précisera en 1976 :

On est partis dans une représentation complètement abstraite, c'est-à-dire que les personnages étaient assis sur une chaise au centre du public et que quelque chose, quelqu'un posait des questions, invisible, dans le public et que, tout d'un coup, peut-être pour la première fois, ce quelqu'un ou ce quelque chose ne représentait pas du tout un personnage ; ça représentait une force en action [...], une intelligence qui essaie d'avancer, qui essaie d'y voir clair¹²⁴

- 76 Il n'existe aucun équivalent dans l'histoire du théâtre occidental d'un duo écrivain/metteur en scène travaillant continûment durant presque trente ans (1963-1991) la même matrice dramatique¹²⁵ Aucune complicité¹²⁶ artistique d'une telle nature n'avait jusqu'alors permis, à l'un comme à l'autre, d'avancer de manière aussi décisive. Des *Viaducs* à *L'Amante*, Duras aura offert à Régy de renoncer au jeu, au décor¹²⁷, à la représentation¹²⁸ ; Régy aura permis à Duras de s'affranchir du dialogue narratif pour faire résonner la voix, cette voix absente qu'il lui faut écouter.
- 77 D'un drame policier fictionné, Duras est passée à une enquête en tête-à-tête. « Je cherche », dit Duras. Pour chercher, elle doit recourir au dialogue minimal et introduire un interrogateur dont l'identité se révèle hybride : il double l'auteur qui pose par son intermédiaire ses questions, il double le spectateur qui écoute par ses oreilles, il double l'acteur qui disparaît dans la salle et même le personnage qui n'a plus ni nom ni statut autre que d'être une voix. Anonymisée. Auteur, spectateur, acteur, personnage, cet interrogateur est tout à la fois et s'intercale ainsi entre public, fait divers et fiction, oscille entre ces niveaux de réalité, de conscience, d'imagi-

naire. Brouillant les codes de la représentation, réduisant les séparations symboliques, il en vient à saboter toute possibilité de spectacle. Il débranche le théâtre qui s'éteint. L'espace s'efface, la scène s'évapore.

- 78 Continuant de se souvenir des représentations, Claude Régy reprend son récit depuis l'entrée de Madeleine Renaud :

Elle et son visage cisailé, elle a dépassé tous les âges [...].

Elle rapporte du monde des morts des souvenirs informes et clairs.

[...]

C'est la banalité. Et pourtant, la fraîcheur de la voix, la simplicité du ton, l'écho ouvert, la résonance de l'air, nous entrons soudain dans un hôtel modeste [...] – mais, par ce couloir, nous entrons dans l'apesanteur, le château de verre, résidence des âmes, la vastitude. La phrase est dite et c'est créé.

[...]

Quelque chose de notre vie nous effleure. C'est fulgurant.

Cette immensité précise comme un rêve, maintenant nous ne voudrions plus la quitter. Nous sommes passés du profane au sacré, sans que se manifeste aucune cérémonie.

Le théâtre n'est pas pur. Il n'est ni sacré, ni profane.

La profanation du sacré est aussi religieuse que son contraire.

Ce qui importe, c'est le passage, il ne faudrait jamais rien voir sur un théâtre que ça : l'invisible mouvement de ce passage mais sans cesse perpétué¹²⁹

- 79 « L'invisible mouvement de ce passage » : il y a là comme une nouvelle définition de la *sublimation*. Plus loin, dans ce livre essentiel qu'est

Espaces perdus, semblant toujours s'inspirer de *L'Amante anglaise*, Claude Régy laisse se déployer sa propre poétique :

À travers les acteurs un matériau fluide, celui qui s'échappe des mots, circule dans l'espace où sont inclus les spectateurs. Les acteurs n'incarnent pas, et pas plus que la mise en scène ils ne doivent se prendre pour l'objet du spectacle. Le spectacle n'a pas lieu sur la scène mais dans la tête des spectateurs. Dans leur imaginaire – comme lorsqu'ils lisent un livre. Donc dans la salle¹³⁰

- 80 Le 23 mars 2006, invité par l'Institut français de Madrid, il reviendra sur cette aventure déterminante : « “Pour la première fois, je me suis aperçu que les acteurs étaient dans la salle et que la scène était fermée. Et cette scène étant fermée, je ne l'ai plus jamais rouverte” »¹³¹ *L'Amante anglaise* marque un tournant pour Régy, c'est-à-dire, *a minima*, pour la création théâtrale en France. Elle achève un cycle, celui du spectacle, et en inaugure un autre qui envisage la représentation comme espace mental :

Avec *L'Amante anglaise* il s'est fait comme une révélation. On a découvert que les spectateurs avaient vu des images extrêmement précises, le pavillon en pierre meulière, l'escalier qui montait aux chambres, la salle à manger, la cave, les morceaux de cadavre qu'on jetait par-dessus la rambarde d'un pont. De toutes ces images, les spectateurs parlaient comme s'ils les avaient vues dans un film. Mais il n'y avait aucune image dans le spectacle.

Le texte créait des images.

C'était le début d'un autre théâtre, d'une autre manière de mettre en scène, de diriger les acteurs. C'était la certitude que le texte pouvait être à lui seul un élément dramatique.

On s'était libérés des lois du théâtre. Un enfermement avait cessé¹³²

- 81 Déjà en 1977, à l'occasion de la mise en scène de *L'Eden Cinéma* au Théâtre d'Orsay, Régy avait compris que s'était produite une « révélation » qui devait bouleverser sa conception de la mise en scène et, pour Duras, celle de l'écriture dramatique : « Avec *L'Amante anglaise*, j'ai découvert quelle immense libération il y a à accepter de ne pas

faire de théâtre ; et je crois que Marguerite Duras a accédé au théâtre le jour où elle a cessé de penser qu'il fallait écrire sous une forme particulière pour faire du théâtre. [...] Il faut balayer tout ce qui empêche de faire du lieu théâtral un lieu mental »¹³³

Amélie, Claire et Madeleine

- 82 Représenter *L'Amante anglaise*, ce serait donc, excitant l'imaginaire du spectateur par le vide et le manque dans un théâtre délesté de la scène, tenter de dissoudre sous nos yeux, par nos yeux, la justice magistrale, les lois implacables, les serments sur l'honneur, les verdicts sans remords, et accueillir alors, *sans la craindre*, l'incertitude. « Moi à votre place, j'écouterais. Écoutez-moi... je vous en supplie... »¹³⁴ lance Claire avant de devoir retourner au silence. Elle le supplie, nous supplie de l'écouter. Encore. Elle n'a pas fini. Pourtant c'est fini. C'est à nous de finir, ou plutôt de ne jamais finir, c'est-à-dire de vivre *avec l'incertitude*, sans plus la craindre.
- 83 C'est ce que réussit enfin en 1991 Marguerite Duras en préparant la nouvelle édition dont le titre, *Le Théâtre de L'Amante anglaise*, permet de distinguer la pièce du roman de *L'Amante anglaise*, paru précédemment dans cette même collection, même si, dès les premières pages, Duras oublie ce titre à rallonge, commentant sa pièce, *L'Amante anglaise*, comme si elle n'avait jamais cessé d'être destinée au théâtre. Cette sixième et dernière étape¹³⁵ qui conclut l'ultime série de représentations de la mise en scène de Claude Régy est loin d'être anodine. Pierre Dux vient de mourir. La dramaturge lui dédie cette publication qui ouvre pour elle, et pour cette œuvre si singulière, une ère nouvelle¹³⁶
- 84 Trois préambules inédits, si l'on excepte le texte enregistré, précèdent les dialogues destinés à la scène. Le deuxième commence ainsi, non sans surprendre le lecteur averti : « Le théâtre du roman de *L'Amante anglaise* a été tiré du roman du même nom paru en 1967. *Le théâtre de l'Amante anglaise* n'avait jamais été publié jusqu'à ce jour »¹³⁷ Exit les éditions de 1968 et 1969 ! Duras fait comme si elles n'avaient jamais existé. De la même manière qu'elle avait interdit la représentation et la publication des *Viaducs*, elle jette ces vieilles brochures au rebut. Elle *veut* les oublier, effacer le bâti. Car Duras a avancé dans la relation qu'elle aura entretenue si longtemps avec

Amélie Rabilloud : elle peut enfin relâcher le ressort dramaturgique qu'elle avait soigneusement tendu. Elle n'a désormais plus besoin d'une telle mécanique pour rendre visible cette invisible anonyme. L'œuvre a « trouvé son volume, son espace ». La sublimation a opéré.

- 85 Les premières pages du *Théâtre de L'Amante anglaise* intitulées « Le crime » en témoignent. Que relatent-elles ? Le fait divers de Savigny, et rien que lui. Sans fard, sans masque. Puis Duras en vient à sa pièce qu'elle distingue du meurtre de l'adjudant en retraite sans aucune ambiguïté, en laissant de côté tous les artifices qu'elle avait cru bon d'utiliser jusque-là¹³⁸ Elle n'en a plus besoin : « Amélie Rabilloux a avoué dès qu'elle a été arrêtée./ Je les ai appelés les Lannes. Elle, Claire, Claire Lannes. Lui, Pierre, Pierre Lannes. J'ai changé aussi la victime du crime ; elle est devenue Marie-Thérèse Bousquet [...] »¹³⁹
- 86 Elle revient enfin sur sa découverte du fait divers, retourne à son point de départ, et livre trois dernières lignes qui disent combien ce rapport entre réalité, écriture et théâtre était, en effet, pour elle, particulièrement « profond » comme elle le suggérait *discrètement* dès 1963 en dévoilant cette osmose, dans le texte, entre comédiennes et personnages, Loleh ou Tatiana. Car, non seulement *L'Amante anglaise*, traversant les décennies au gré de ses métamorphoses, est l'œuvre conjointe de Marguerite Duras et de Claude Régy, mais elle est aussi celle d'une comédienne¹⁴⁰, Madeleine Renaud¹⁴¹ En 1983, alors que Duras la dirige dans *Savannah Bay* au Théâtre du Rond-Point, la dramaturge a ces mots pour évoquer sa comédienne, répondant à la cinéaste Michelle Porte :

[Désignant la scène :] Cet espace-là, voyez, finalement, je ne le connais pas beaucoup ; je connais l'autre [désignant l'espace des spectateurs] [...] mais cet espace-là du travail, de la patience infinie, je ne le connais pas, je ne le connaissais pas. Ça m'apparaît être comme le terrain même du travail. Voyez, c'est pas grand, et pour régner sur ce sol-là [...], il faut ce qu'on appelle la présence. La présence de Madeleine est une chose très mystérieuse, je l'observe toujours quand elle entre en scène : c'est là que je cerne le mieux cette notion ; et je suis arrivée à apercevoir quelque chose – enfin je le prends par le biais de l'image – c'est-à-dire que dès qu'elle sort du rideau, elle marche dans une foule ; il y a un rapport de force qui s'établit dès qu'elle apparaît ; je vois chez Madeleine une sorte de capacité d'écrasement, d'écartement, n'est-ce pas, de la foule pour

faire son passage à elle ; c'est ce que j'appelle la présence, qui est une notion effectivement très mystérieuse, sans quoi on ne peut pas faire de théâtre. [...] Madeleine investit, c'est une place-forte, elle gagne du terrain ; quand elle arrive là [*désignant l'avant-scène*], c'est gagné. Rien qu'à la façon dont elle a traversé la scène, on le sait ; ça c'est tout à fait extraordinaire, et il faut travailler avec cette force-là [...] ¹⁴²

- 87 Madeleine Renaud, instrument « mystérieux » de la sublimation, se fraie un « passage » à travers cette « forêt enchantée » apparue dès *Les Viaducs*. Elle y entraîne les spectateurs : « Avec seulement une douzaine de mouvements de main, elle nous a tenus toute la soirée dans une transe hypnotique », témoigne un critique du *Guardian* ¹⁴³ en 1969. C'est donc en pensant à elle, à cette *transe hypnotique*, que Marguerite Duras conclut « Le crime », sorte de précipité de l'épopée qu'elle achève enfin, qui l'amène à admettre, en dernière instance, que le mot peut-être n'est rien au théâtre s'il n'est pas en *présence* :

Le génial chroniqueur du *Monde* disait qu'Amélie Rabilloux, inlassablement, posait des questions pour essayer de savoir le pourquoi de ce crime-là, qu'elle, elle avait commis. Et qu'elle n'y était pas parvenue.

Je dois dire que c'est aussi la grâce – magique – de Madeleine Renaud qui s'est emparée de ce crime et l'a fait sien, sacré à l'égal de la vérité ¹⁴⁴

- 88 « À l'égal de la vérité » : le voilà le tour de magie. C'est Duras même qui le désigne. Madeleine Renaud s'est emparée du crime d'Amélie. Et, par *magie* dit Duras, elle a transcendé son crime. *Leur crime*. Qu'est-ce donc que ce tour de magie théâtral ? La sublimation du réel par l'imaginaire devant une scène abandonnée. Manière, avec Duras, à l'anglaise, de filer.

Renversement

- 89 Plus de trente ans après la mort de sa comédienne historique, *L'Amante anglaise* doit-elle persister dans cette voie ? Le recours au réel anonymisé et au théâtre mental, nécessaire pour Marguerite Duras, est-il toujours indispensable pour entrer dans les ténèbres ?

Émilie Charriot a fait récemment le pari d'emprunter un autre chemin d'évasion. Bien sûr, nombre de mises en scène ont depuis longtemps délaissé l'espace salle-scène de Jacques Le Marquet pour permettre à Claire et Pierre de réintégrer le plateau par-delà le rideau de fer désormais relevé. Ce fut le cas en 1999 avec Patrice Kerbrat, sans que cela n'ait semblé contrarier le dispositif poétique. Pourtant, quelle que soit la liberté que se sont peu à peu octroyée les scénographes, *L'Amante anglaise* s'est progressivement assagie. Si Claude Régy se souvenait combien les strapontins des spectateurs déconcertés claquaient fort aux premières représentations, ne constatait-il pas aussi en 1989, avec une pointe d'ironie mélancolique : « Maintenant, *L'Amante anglaise* – reprise en septembre 1989 – s'écoute religieusement, comme un trio de musique classique »¹⁴⁵ ? Ce qui ne saurait convenir à une pièce qui doit produire dissonances, inconfort et aveuglement.

- 90 Pour sortir du rang, Émilie Charriot a d'abord décidé de reprendre l'histoire à sa source. Elle est allée de version en version, remontant les méandres, jusqu'à feuilleter, avec toute son équipe, un fac-similé du « torchon magnifique »¹⁴⁶ de Michael Lonsdale, cette brochure de répétition raturée, annotée, maculée, devenue objet fétiche, témoin de ces années d'écriture itérative du palimpseste scénique. C'est grâce à cette approche intime de l'épopée durassienne qu'elle a sans doute pu finalement s'affranchir du cadre imposé et projeter ce que l'auteure n'aurait pu imaginer, engagée qu'elle était dans une bataille qui ne produit plus les stridences d'un trio désormais trop accordé.
- 91 Deux idées majeures traversent sa représentation. L'une concentrée sous forme de prélude irradie toute la mise en scène ; l'autre, au contraire, se déploie lentement, obstinément, du début à la fin. La première consiste à reconvoquer immédiatement le fait divers là où Duras l'avait soigneusement déformé pour mieux l'anonymer ; la seconde à renverser le rapport spatial qui fondait la révolution scénographique initiée au TNP en 1968. Dans les deux cas, la désobéissance est assumée.
- 92 Dès le début de la représentation, les instructions de Duras volent en éclats : pas de voix enregistrée, mais un acteur, Nicolas Bouchaud, qui entre avec les derniers spectateurs et s'arrête au bas du gradin à jardin alors que la salle reste allumée. Il manipule son téléphone qui

bientôt diffuse une chanson des Stranglers extraite de leur album *La Folie*¹⁴⁷ inspirée par un fait divers effroyable s'étant déroulé à Paris le 11 juin 1981. Et Nicolas Bouchaud d'évoquer comment Issei Sagawa, étudiant japonais, a attiré dans son studio une jeune étudiante hollandaise, Renée Hartevelt, l'a tuée à bout portant, violée et dépecée avant, durant trois jours, de manger plusieurs morceaux de son cadavre. Le souvenir de l'horreur cannibale laisse planer un malaise jusqu'aux derniers rangs traversés de quelques rires étouffés, vrillés par le dégoût ou l'incrédulité. Nicolas Bouchaud, pas encore Interrogateur, poursuit en évoquant quelques éclats du Roland Barthes commentant la « structure fermée » et « l'inexplicable » du fait divers¹⁴⁸, puis, enfin, délivre le texte liminaire que Duras avait elle-même enregistré¹⁴⁹ pour Claude Régy. Nous voici à Viorne où un crime a été commis par Claire Lannes. L'interrogatoire de son mari peut commencer.

- 93 « Cette évocation du cannibalisme vient à point. Elle nourrit une métaphore qui éclaire la dynamique du spectacle. Alors qu'elle s'attaque à une icône de la littérature dont l'écriture défie l'incarnation comme la théâtralité, Émilie Charriot ne se laisse pas dévorer par la vénération durassienne. En quelques minutes, elle foule aux pieds la plupart des didascalies de la romancière »¹⁵⁰, avance Joëlle Gayot. En tournant ostensiblement le dos au dispositif élaboré par Duras, Émilie Charriot relève un défi : entraîner *L'Amante anglaise* au-delà de ce que son auteure avait imaginé. Elle choisit pour cela, d'entrée de jeu, de réinvestir le fait divers. Ce retour du réel sous les traits de l'étudiant japonais effraie et déconcerte. Alors que Marguerite Duras s'était acharnée à anonymiser la folie, Émilie Charriot replonge dans l'épaisseur écoeurante du sanguinolent. Comme s'il n'était plus nécessaire d'inventer Claire Lannes pour cacher Amélie Rabilloud. Comme s'il était temps de faire *avec* la réalité, en admettant qu'elle échappe parfois à notre entendement, comme le fait l'intervieweuse face au petit François, à la fois émerveillé et troublé. Car, au cours de l'interrogatoire de Claire, soudainement, en lieu et place de la bande enregistrée au Balto, ce sera bientôt la voix de Marguerite qui résonnera, s'adressant en 1965 au petit François¹⁵¹, l'enfant de *Dim Dam Dom* qui lui raconte, à sa hauteur, sa vision du monde, sa tristesse ingénue face à la mort... Toute la représentation reste ainsi imprégnée de ce

réveil déroutant du réel, entre le poisseux d'une sauvagerie soudaine et le cristallin d'un timbre enfantin.

- 94 Dans l'entretien qu'a conduit Anne Diatkine avec les trois interprètes, à la question de savoir quelle réplique lui paraît la mieux concentrer le sens dramaturgique profond, Dominique Reymond répond justement : « J'aime toutes les phrases de Claire Lannes, chacune apparaît comme un titre possible de la pièce, on a envie de les encadrer. Mais il y en a une, tout simple, que tu dis, Laurent [Poitrenaux], et que j'ai envie de m'approprier : "On dirait que je viens de me réveiller" »¹⁵² Quelque chose, en effet, d'un réveil se produit dans cette mise en scène. Comme si le hors scène mental de Duras/Régy se laissait aiguillonner par un autre influx.
- 95 Pointant cette expression de Pierre, Dominique Reymond avait-elle en tête qu'elle l'avait déjà entendue dans la bouche d'un autre personnage ? Tréplev sur la scène de Chaillot en 1984 lorsqu'elle jouait Nina dirigée par Antoine Vitez, ne lui disait-il pas : « Si vous saviez comme je suis malheureux ! Votre froideur est affreuse, incroyable : je m'éveillerais, et ce lac se serait asséché soudain, ou bien il aurait disparu sous terre »¹⁵³ ? Étrange réminiscence de cette *Mouette* qui fut si déterminante pour la comédienne¹⁵⁴ et que Duras, précisément la même année, adapta avec une liberté qui fut tant raillée¹⁵⁵, offrant à Tréplev de prendre conscience et de dire à Nina : « Vous êtes devenue comme... comme s'il m'était donné de voir tout à coup ce lac asséché. Comme si... tout à coup... un matin, je me réveillais [...] »¹⁵⁶ « C'est comme si je venais de me réveiller »¹⁵⁷ proposeront à leur tour, en 1996, les traducteurs Françoise Morvan et André Markowicz, superposant par hasard et plus que jamais Tchekhov et Duras. Par hasard ? Pas vraiment : Tréplev, comme Pierre, comme Claire et Nina, sent poindre une forme de lucidité nouvelle. Une vision nouvelle. Ils tentent tous d'y voir plus distinctement. De regarder la vérité en face : « Je suis prêt à tout croire, et des autres et de moi »¹⁵⁸, finira par lâcher Pierre, les yeux enfin dessillés. Une opération à laquelle Nicolas Bouchaud et *La Folie des Stranglers* avaient préparé les spectateurs.
- 96 L'audace d'Émilie Charriot ne s'arrête pas à cette irruption liminaire et irradiante du réel dans le dramatique. Dès que Laurent Poitrenaux prend la parole pour Pierre Lannes, une autre transgression opère : la

voix, forte, nette, provient des gradins qui resteront la majorité du temps éclairés. Longtemps immobile, assis sur son siège du dixième rang – car ce n'est plus l'Interrogateur qui se trouve installé dans la salle avant l'arrivée des spectateurs, mais bien Pierre Lannes –, il réagit enfin une première fois puis une seconde en se levant, avant de descendre avec hésitation, marche après marche. Le comédien joue au milieu du public, à la place même que Duras avait assignée à l'Interrogateur. Ce renversement nous renverse. Ce n'est plus nous qui interrogeons par l'intermédiaire de ce délégué anonyme, c'est nous qui sommes interrogés, pétrifiés par l'impossibilité de répondre, de répondre clairement, de répondre de Claire. Impossible de savoir ce qui s'est passé, pourquoi elle a tué Marie-Thérèse plutôt que lui, qui aurait dû y passer. Et Pierre Lannes de continuer, pendant l'interrogatoire de Claire, à rôder, inquiet parce qu'inquiété, en lisière du plateau blanc, prolongeant jusqu'à la fin par sa présence intrigante ce renversement : « Je crois que vous ne souhaitiez pas seulement vous débarrasser de Claire, mais aussi de Marie-Thérèse – vous deviez souhaiter que les deux femmes disparaissent de votre vie, afin de vous retrouver seul. Vous avez dû rêver de la fin d'un monde. C'est-à-dire du recommencement d'un autre. Mais qui vous aurait été donné »¹⁵⁹ Cette dernière accusation de l'Interrogateur n'en finit pas de retentir durant tout l'entretien de Claire auquel son mari assiste impuissant, comme menacé par chacune de ses réponses.

- 97 Ce qui est stupéfiant, ce n'est pas tant que l'on puisse ainsi sortir des rails scénographiques posés par Duras, c'est que délaissant ces rails, déraillant en écoutant l'un après l'autre les époux, tout tienne, tout se tienne, plus puissamment peut-être que jamais :

La scénographie n'est pas innocente. Un carré de néons d'intensités variables est suspendu dans les airs. Au-dessous se trouve la scène. En son centre, deux chaises se font face sur un revêtement blanc : ces trois cadres qui n'en forment qu'un seul attirent l'attention. C'est là que siège l'espace du jeu et de la profération¹⁶⁰

- 98 Joëlle Gayot vise juste : non plus une chaise mais deux qui exposent de profil le dialogue avec Claire, non plus de face mais en coupe, de sorte que la silhouette de l'épuisement et du désarroi de l'Interrogateur se détache nettement jusqu'à finir par s'allonger, sur la scène retrouvée. Le jeu y a repris place laissant la « profération » devenir

matière, tenir tête. À l'opposé de ce que Régy avait composé, tel qu'analysé par Marie-Madeleine Mervant-Roux¹⁶¹ et résumé par Arnaud Rykner : « La voix de Pierre Dux n'est pas adressée, ou à peine. C'est une voix blanche et non vectorisée. Quand Madeleine Renaud entre à son tour, le rituel est installé. Elle aussi parlera pour ainsi dire dans le vide – ou plus précisément autour de soi, dans l'espace illimité qui rappelle l'espace radiophonique »¹⁶² Avec Émilie Charriot, chaque parole est destinée, projetée. Vivante : aussi cérébrale qu'animale, aussi réfléchie qu'instinctive. Comme un coup, aussi retenu que donné.

- 99 Hasard encore ? Lorsqu'Antoine Vitez mit en scène *La Mouette*, il décida pareillement de renverser la scénographie indiquée par Tchekhov. La scène installée dans le jardin par Tréplev pour représenter sa pièce aurait dû offrir en guise d'arrière-plan un lac majestueux. Il choisit au contraire de faire jouer Dominique Reymond-Nina dos à la salle, laissant au public le soin de figurer l'étendue peuplée d'oiseaux sauvages, si bien que la comédienne se retrouvait entre son public fictif rassemblé autour d'Arkadina et le public réel, de Chaillot, assis derrière elle, au lointain, spectateur des spectateurs de Nina. Elle se retrouvait en équilibre dans un entre-deux, à cheval sur la fiction et la réalité. C'est peut-être quelque chose de cet ordre qui se produit lorsque Dominique Reymond-Claire Lannes se tient droite au bord de sa chaise à jardin, légèrement de trois quarts, s'adressant tant à l'Interrogateur, assis, lui, à cour, qu'à la salle prise à témoin. Elle ne se dissout pas dans le non-lieu abstrait ourlé par Régy, mais s'ancre au contraire aussi solidement que délicatement à ce plateau, incarnant le personnage et son verbe, jouant cette double situation sans jamais en estomper le caractère éminemment théâtral. Une scène, des acteurs, des personnages, un hors champ violent convoqué par le souvenir du fait divers, un dispositif qui joue avec ses codes et assume d'y intégrer les spectateurs vers lesquels, parfois, l'Interrogateur s'avance, gravissant l'escalier bordant les rangées de fauteuils. La Claire Lannes de Dominique Reymond est combative, concentrée, innocente, méfiante, vénéneuse aussi parfois. De sa voix puissante, entêtante, elle creuse un profond sillon dans cet esprit parlé qui découvre le besoin de fouiller ses entrailles. *L'Amante anglaise* entre avec elle dans un nouvel âge de sa destinée scénique¹⁶³, celui que lui ouvre une jeune génération décomplexée.

- 100 Le pari réussi d'Émilie Charriot, après tant d'années à avoir dû abandonner la scène, trop clinique, trop mimétique, trop *moribonde*¹⁶⁴, c'est de montrer qu'il est possible, pour *L'Amante anglaise*, de la *regagner*. D'avoir confiance dans le théâtre, épuré, sédimenté, confiance dans la vie renversante qu'il fait naître du plateau pour nous conduire jusque dans la forêt interdite. De faire de la scène, avec et après Marguerite, au-delà même de ce qu'elle pouvait projeter, le reflet sublimant de nos ténèbres.

NOTES

- 1 Marguerite Duras, *C'est tout*, Paris, POL, 1995, p. 54.
- 2 Notée « Le 8 janvier 1996 », cette phrase figure (p. 53) dans l'édition post-hume dite « définitive » de 1999 de *C'est tout* publiée chez POL par Yann Andréa (voir les ajouts de cette édition reproduits par Sandrine Vaudrey-Luigi, in Marguerite Duras, *C'est tout : propos recueillis par Yann Andréa, Œuvres complètes*, (désormais OC suivi de la tomais), éd. par Gilles Philippe, t. IV, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2014, p. 1523-1525, n. 2.
- 3 Marguerite Duras, *Le Théâtre de L'Amante anglaise*, Paris, Gallimard, « L'imaginaire », 1991, p. 109. La toute fin de cette dernière réplique, « je vous en supplie... », a été ajoutée dans cette ultime version de la pièce.
- 4 *Musée Duras*, d'après Marguerite Duras, mise en scène et scénographie Julien Gosselin, dramaturgie Eddy D'aranjo, avec des élèves de la promotion 2025 du Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, créée le 18 oct. 2024 au CNSAD dans le cadre des Ateliers de 3^e année ; représentations les 7 et 8 juin 2025 au Printemps des comédiens à Montpellier (Théâtre Jean-Claude Carrière) et du 9 au 30 nov. 2025 à l'Odéon-Théâtre de l'Europe (Ateliers Berthier), production Si vous pouviez lécher mon cœur.
- 5 Avec Frédéric Leigdens et Grégoire Oestermann, production Théâtre de l'Atelier/L'Aurore boréale, costumes Hélène Kritikos-Voisin, lumières Catherine Verheyde, dramaturgie Marie Potonet, création le 19 oct. 2024 au Théâtre de l'Atelier (jusqu'au 31 déc. 2024) et tournée 2025-2026 (24 représentations, 23 villes).
- 6 Parmi les mises en scène marquantes de ces dernières décennies, figurent celle de Patrice Kerbrat avec Suzanne Flon, Jean-Paul Roussillon et

Gérard Lartigau ou Hubert Godon (Théâtre de l'Œuvre, du 31 août au 30 oct. 1999, puis tournée 2000-2001) et celle de Marie-Louise Bischofberger avec Ludmila Mikaël, Ariel Garcia Valdès et André Wilms (Théâtre de la Madeleine, du 28 avril au 11 juil. 2009 puis tournée 2009-2010).

7 Avec Dominique Reymond, Laurent Poitroneaux et Nicolas Bouchaud, dramaturgie Olivia Baron, lumière et scénographie Yves Godin, costumes Caroline Spieh, production Compagnie Émilie Charriot, coproduction Théâtre Vidy-Lausanne, Odéon-Théâtre de l'Europe, Théâtre Saint-Gervais/Genève, Bonlieu scène nationale Annecy, création le 27 nov. 2024 au Théâtre Vidy-Lausanne, tournées 2024-2025 et 2025-2026.

8 Voir Marguerite Duras, *L'Amante anglaise : théâtre*, éd. par Arnaud Rykner, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2017.

9 Voir Sabine Quiriconi, « M. D. : Théâtre », in *Marguerite Duras*, dir. par Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, Paris, L'Herne, « Cahiers de l'Herne », 2005, p. 169-175 ; « Ce qui d'une image n'est pas à voir, ce qui d'un texte n'est pas à lire : les mises en scène des œuvres de Marguerite Duras par Claude Régy et Robert Wilson », in *Paradoxes de l'image*, dir. par Sylvie Loignon, Caen, Lettres modernes-Minard, « La Revue des lettres modernes : série Marguerite Duras 3 », 2009, p. 53-70 ; « Face à face : la frontalité au théâtre chez Marguerite Duras » in *Marguerite Duras : passages, croisements, rencontres*, dir. par Olivier Ammour-Mayeur, Florence de Chalonge, Yann Mével et al., Paris, Classiques Garnier, « Colloques de Cerisy-Littérature », 2019, p. 373-386.

10 Voir Almuth Grésillon & Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Marguerite Duras / Claude Régy : *L'Amante anglaise*, genèse d'une écriture, gésine d'un théâtre », in *Genèses théâtrales*, dir. par Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Dominique Budor, Paris, CNRS Éd., 2010, p. 211-232.

11 Marie-Hélène Boblet a établi, présenté et annoté les éditions des *Viaducs de la Seine-et-Oise*, de *L'Amante anglaise* et du *Théâtre de L'Amante anglaise* : Marguerite Duras, OC I et II, 2011 ; Marie-Hélène Boblet, « Des vies infimes aux folies infâmes : le tournant des années cinquante dans l'œuvre de Duras (des *Viaducs de la Seine-et-Oise* à *L'Amante anglaise*) », in *Marguerite Duras et le fait divers*, dir. par Sylvie Loignon, Paris, Lettres modernes Minard – Classiques Garnier, « La revue des lettres modernes : série Marguerite Duras 6 » », 2020, p. 31-41.

12 Voir cette réduction courante telle que rapportée par exemple par Mylène Bédard & Katheryn Tremblay : « Le fait divers occupe Duras

pendant quelque trente ans et donnera lieu à trois réécritures : d'abord une pièce de théâtre en 1959, un roman en 1967 et une nouvelle pièce de théâtre en 1991 » (« Le fait divers comme lieu d'engagement de l'écrivaine : les cas de Marguerite Duras et de Suzanne Jacob », *Recherches & Travaux*, n° 92, « Le fait divers dans la fiction contemporaine », 2018, p. 3, [en ligne], URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/962>, consulté le 30 oct. 2025).

13 Claude Régy, « Écriture romanesque, écriture dramatique », *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 91, sept. 1976, p. 7 (cité par Marie-Hélène Boblet, « Notice », in Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, OC II, p. 1788).

14 Par exemple, la mise en scène d'Émilie Rousset, *Reconstitution : le procès de Bobigny* (création le 10 oct. 2019 au T2G – Théâtre de Gennevilliers avec le festival d'Automne à Paris, conception et écriture d'Émilie Rousset et Maya Boquet), revendique offrir au public la possibilité d'interroger « la notion même de reconstitution et du décalage entre un événement, les documents produits et leur représentation », [en ligne], URL, <https://www.festival-automne.com/fr/edition-2019/emilie-rousset-reconstitution-le-proces-de-bobigny>, consulté le 30 oct. 2025. Émilie Rousset a plus récemment mis en scène *Affaires familiales* (créée au festival d'Avignon le 9 juil. 2025) : « Utilisant l'archive documentaire comme matière théâtrale, Émilie Rousset questionne le système judiciaire comme espace de transformation de la parole » (Feuille de salle distribuée au Tinel de la Chartreuse-CNES de Ville-neuve lez Avignon).

15 *Le Parisien libéré*, 14-15 janv. 1950.

16 *Ibid.*

17 Jean-Marc Théolleyre, « Amélie Rabilloud qui dépeça son mari est jugée cet après-midi », *Le Monde*, 29 févr. 1952, p. 12.

18 *Loc. cit.*

19 Jean-Marc Théolleyre, « Amélie Rabilloud devant ses juges » [*Le Monde*, 1^{er} mars 1952, p. 5], cité par Arnaud Rykner, « Notice », in Marguerite Duras, *L'Amante anglaise : théâtre*, op. cit., p. 183.

20 *Ibid.*, p. 184

21 *Loc. cit.*

22 *Loc. cit.*

- 23 Vingt-neuf de ces articles parus en 1957 et 1958 ont été publiés sous la forme d'un recueil : Marguerite Duras, *Outside : papiers d'un jour*, Paris, Albin Michel, « Illustrations », 1981.
- 24 Voir Marguerite Duras, « “Poubelle” et “La Planche” vont mourir » [1958], *Outside : papiers d'un jour* [1981], Paris, Gallimard, « Folio », 1995, p. 135-140.
- 25 Laure Adler, *Marguerite Duras* [1998], Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 501.
- 26 Marguerite Duras, « Horreur à Choisy-le-Roi » [1957-1958], *Outside*, op. cit., p. 148-149.
- 27 *Ibid.*, p. 143-144.
- 28 Création le 20 mars 1960 au Théâtre de la rue Montgrand à Marseille par le Théâtre Quotidien de Marseille dans une mise en scène de Roland Monod avec Dominique Dullin (Claire), Sébastien Kéran (Marcel), Pierre Decazes (Bill), Mario Sanchez-Serra (Alphonso), Roland Monod (l'amoureux) et Anne-Marie Omnes (l'amoureuse). Marguerite Duras assiste à la première représentation (Voir Jean Vallier, *C'était Marguerite Duras*, t. II : 1946-1996, Paris, Fayard, 2010, p. 349). Le spectacle reste à l'affiche pendant deux mois sous forme de diptyque avec *La Leçon* de Ionesco jouée en lever de rideau. Un enregistrement est diffusé sur Radio-Marseille en août 1960 et le spectacle est joué en septembre au Festival du jeune théâtre de Liège.
- 29 Création le 16 févr. 1963 au Théâtre de Poche-Montparnasse à Paris dans une mise en scène de Claude Régy et des décors de Jacques Dupont avec Katharina Renn (Claire), Paul Crochet (Marcel), Maurice Garrel (Bill), Étienne Bierry (Alphonso), Véronique Duval (l'amoureuse) et Stéphane Fey (l'amoureux), jusqu'au 10 avril 1963.
- 30 Nicole Zand, « Entretien avec Marguerite Duras : “C'est la Seine-et-Oise qui est coupable...” », *Le Monde*, 22 févr. 1963, p. 12.
- 31 *Le Masque et la plume*, France Inter, 14 févr. 1963.
- 32 Nicole Zand, « Entretien avec Marguerite Duras », art. cit.
- 33 Voir Jean-Marc Théolleyre, « Amélie Rabilloud qui dépeça son mari est jugée cet après-midi », art. cit.
- 34 *Le Masque et la plume*, France Inter, 14 févr. 1963.
- 35 Au cours de sa passionnante analyse de l'intertextualité dans *L'Amante anglaise*, Alexandra Saemmer est tentée de ne pas écarter l'hypothèse d'une « confusion involontaire » tout en convenant que Duras a peut-

être bien cherché à tromper : « Contrairement à ce que Duras veut faire croire, la femme-meurtrière de la chronique judiciaire n'a pourtant pas eu l'idée de jeter les morceaux de sa victime dans les trains de marchandises qui passaient sous le viaduc de la Montagne Pavée : elle les a simplement enterrés dans les terrains vagues autour de son village. Duras a-t-elle fait la confusion – involontaire – entre deux faits divers ? Est-ce qu'elle rajouta l'idée des trains afin d'aiguiser la curiosité du public par des crimes étonnants ? » (Alexandra Saemmer, « L'Histoire dans *L'Amante anglaise* », in *Les Lectures de Marguerite Duras*, dir. par Stéphane Patrice & Alexandra Saemmer, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 142).

36 Luc Roman, « Prendre un verre de sang, mon minou ! », Montréal, *Le Canard*, 9 févr. 1950, p. 5.

37 Nicole Zand, « Entretien avec Marguerite Duras », art. cit.

38 Marguerite Duras, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* [Paris, Gallimard, « Le Manteau d'Arlequin », 1960], OC I, p. 1263.

39 *Loc. cit.*

40 *Loc. cit.*

41 Alain Dreyfus, « Duras à en perdre la tête », *Libération*, 11 sept. 1999. Une majorité des entretiens ou articles publiés à l'occasion de chaque nouvelle mise en scène de *L'Amante anglaise* prend pour argent comptant tout ou partie de la version imaginaire du fait divers proposée par Duras. Le plus souvent, la distinction entre le fait divers et la fiction s'arrête au changement de victime (voir par exemple Mylène Bédard & Katheryn Tremblay, art. cit., p. 12, n. 9 : « Notons que Duras fait subir au fait divers une variation dans son roman : la victime n'est plus en effet le mari, mais bien la cousine de Claire »).

42 « Le "crime absurde" qui sert de ressort dramatique à la pièce a été emprunté par Marguerite Duras à un fait divers dont elle dit avoir pris connaissance dans les années cinquante à la lecture de la chronique judiciaire du *Monde*. À Épinay-sur-Orge, une paisible bourgade de l'arrondissement de Corbeil-Essonnes, une femme avait tué son mari en lui fracassant le crâne à coups de hache. Après avoir découpé le cadavre, elle s'était débarrassée des morceaux en les jetant un à un dans des trains de marchandise passant sous le même viaduc, le viaduc dit de la Montagne Pavée – ce qui permit aux enquêteurs ayant rassemblé les restes du défunt retrouvés aux quatre coins de l'hexagone, de localiser le crime assez rapidement. [...] Dans cette première version du fait divers revu et corrigé pour la scène, ce

sont les époux (un couple de retraités) qui ont commis l'assassinat sur la personne d'une cousine sourde et muette [...] » (Jean Vallier, *op. cit.*, p. 350).

43 Les commissaires Denis et Creff ainsi que les inspecteurs Grisard, Rodelec, Langlois et Morvan sont chargés d'identifier les restes humains découverts en décembre à Savigny et dans les alentours lorsqu'une lettre anonyme leur parvient le 7 janvier signalant la disparition suspecte de Georges Rabilloud. Interrogée chez elle, Amélie Rabilloud affirme d'abord ne pas reconnaître la tête coupée sur la photo qu'on lui présente comme étant celle de son mari, d'autant que, d'après elle, son mari lui a envoyé un télégramme le 4 janvier depuis Bordeaux où il est parti avec toutes leurs économies (90 000 francs). Le soir du 14 janvier, elle finit par avouer le meurtre alors qu'il est prouvé qu'elle a elle-même envoyé le télégramme et la lettre anonyme et que la tête coupée est bien celle de son mari. Sans compter les traces de sang humain qu'elle n'avait pas totalement réussi à nettoyer dans la cuisine... (voir à ce sujet Hélène Molinari, « Les affaires criminelles de l'Essonne : le cas d'Amélie Rabilloud », [en ligne], URL : <https://www.actu-juridique.fr/penal/les-affaires-criminelles-de-lessonne-le-cas-damelie-rabilloud/>, consulté le 30 oct. 2025).

44 « Dans certains textes, elle localise, par erreur, le fait divers dans la commune voisine d'Épinay-sur-Orge » (Arnaud Rykner, « Préface », in Marguerite Duras, *L'Amante anglaise : théâtre*, *op. cit.*, p. 10, n. 1) et « Marguerite Duras identifie cette bourgade, tantôt comme Épinay-sur-Orge, tantôt comme Savigny-sur-Orge [...] » (Jean Vallier, *op. cit.*, p. 388, n. 264).

45 Comme Arnaud Rykner le fait remarquer lui-même, la genèse de *L'Amante anglaise* peut être retracée grâce à une documentation manuscrite parmi les plus abondantes disponibles (voir « Notice », in Marguerite Duras, *L'Amante anglaise : théâtre*, *op. cit.*, p. 215-216). Chaque version apporte son lot de corrections, souvent rageuses, parfois radicales comme ces changements de nom des personnages et des lieux en 1968, quelques jours avant la validation finale du roman (voir les « Épreuves Gallimard du 20 déc. 1966 », [*L'Amante anglaise*], IMEC, DRS 7. 3, p. 3, dont le fac similé est présenté par Almuth Grésillon & Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Marguerite Duras / Claude Régy », *Genèses théâtrales*, *op. cit.*, p. 216).

46 Marguerite Duras précisera en 1968 qu'elle s'est inspirée d'un fait divers dont les protagonistes habitaient « rue de la Paix » et que les restes du corps du mari furent jetés du haut du « pont de la Montagne Pavée ». La rue de la Paix comme le pont de la rue de la Montagne Pavée se situent à

Savigny et non à Épinay. Duras choisit volontairement d'écrire *Les Viaducs* en situant le meurtre de Marie-Thérèse à Épinay et conservera longtemps pour *L'Amante anglaise* cette même localisation. Marguerite Duras connaissait d'autant mieux la Seine-et-Oise qu'elle venait en effet d'acheter la maison de Neauphle-le-Château située au 1, rue du docteur Grelrière (voir la « Notice » de Joëlle Pagès-Pindon des *Lieux de Marguerite Duras*, in Marguerite Duras, OC III, 2014, p. 1609 : « L'acte de propriété indique que la vente a été effectuée le 10 avril 1957, en l'étude de maître Édouard Du Boÿs, notaire à Paris »). Elle y fait d'ailleurs directement allusion dans l'entretien cité avec Nicole Zand.

47 Marguerite Duras, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, OC I, p. 1297, p. 1301.

48 Nicole Zand, « Entretien avec Marguerite Duras : "C'est la Seine-et-Oise qui est coupable..." », art. cit.

49 « Les hommes de 1963 ne sont pas assez féminins », entretien de Marguerite Duras avec Pierre Hahn, *Paris-Théâtre*, n° 198, juil. 1963, p. 32, repris in Marguerite Duras, *Le Dernier des métiers : entretiens 1962-1991*, éd. par Sophie Bogaert, Paris, Seuil, 2016, p. 18-19.

50 Voir ce que dit Duras du personnage d'Anne-Marie Stretter : « Je pense qu'Anne-Marie Stretter a dépassé l'analyse, voyez, la question. Elle a dépassé tous les préjugés à propos de l'intelligence ou de la connaissance, de la théorie. C'est un désespoir, il s'agit là d'un désespoir universel, qui rejoint au plus près un désespoir politique profond, et qui est vécu comme tel, avec calme. [...] Je ne dis pas que c'est une femme libérée, je dis qu'elle est sur une voie très sûre de la libération, une voie très personnelle, individuelle, de la libération. C'est en embrassant le plus général du monde, si vous voulez, la généralité du monde, qu'elle est le plus elle-même. [...] c'est une forme creuse et qui reçoit, les choses se logent en elle, c'est ce que j'appelle la libération d'Anne-Marie Stretter. » (Marguerite Duras & Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 73-74).

51 La revue *Paris-Théâtre* choisit de légender ainsi une photo de Marguerite Duras en la citant : « Le crime des sœurs Papin rejoint l'acte poétique » (p. 33). Jean Genet fait partie des auteurs et artistes engagés dont elle se sent proche. Ne seront-ils pas, ensemble, embarqués dans le même car de police en janvier 1970 alors qu'ils viennent d'occuper le siège du CNPF ?

52 Marguerite Duras, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, OC I, p. 1266.

53 *Ibid.*, p. 1275.

54 *Ibid.*, p. 1280.

55 *Ibid.*, p. 1282.

56 *Ibid.*, p. 1271.

57 Voir Arnaud Rykner, « L'inconnu de la chambre noire : Claude Régy et les dispositifs », in *Claude Régy*, dir. par Marie-Madeleine Mervant-Roux, Paris, CNRS Éd., « Les Voies de la création théâtrale », 2008, p. 54 : « Le texte se voit encore assigner un lieu. La linguistique classique, les schémas greimas-siens, la “double énonciation” selon Anne Ubersfeld, fonctionnent à peu près correctement ».

58 Marguerite Duras, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, OC I, p. 1271.

59 *Ibid.*, p. 1273.

60 « La forêt, c'est l'interdit » (Marguerite Duras & Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 15) et « Les autres regardent la forêt, la regardent de loin, mais ils n'y entrent pas. La forêt, c'est la forêt de mon enfance. Je le sais. [...] Donc, la forêt est aux fous, voyez, et dans ma vie elle a été à l'enfance. [...] Je ne vais plus jamais dans une forêt seule. C'est un lieu, je ne sais pas, c'est un lieu inquiétant, c'est un lieu très, très ancien, et toutes les forêts en principe datent de la préhistoire, c'est des lieux sans doute hantés, d'une certaine façon, je ne refuse pas le mot » (*ibid.*, p. 26-27).

61 Jean-Marc Théolleyre, « Amélie Rabilloud devant ses juges », art. cit., p. 184.

62 Liliane Papin, *L'Autre scène : le théâtre de Marguerite Duras*, Saratoga (Californie, USA), Anma Libri, « Stanford French and Italian Studies », 1988, p. 22.

63 À propos de ce travail d'adaptation par Claude Martin du roman publié en 1955, on peut lire en préambule à l'édition de la pièce en « trois tableaux » en 1965 cette note de Marguerite Duras : « La version abrégée du *Square* n'est pas publiée. Ayant à décider au moment de la publication, l'auteur a proposé la version intégrale, ce qui n'implique aucunement un désaveu de la réduction qu'en avait faite Claude Martin avec la collaboration de l'auteur » (Marguerite Duras, *Le Square : trois tableaux*, Théâtre 1, Paris, Gallimard, 1965, p. 51).

64 Laure Adler, op. cit., p. 477. *Le Square* a été créé le 17 sept. 1956 avec Ketty Albertini et René-Jacques Chauffard dans un décor de Jacques Noël. En 1960, la page 7 de l'édition originale des *Viaducs* comporte d'ailleurs la mention « Pour René-Jacques Chauffard » (op. cit.) ; v. à ce sujet Marie-

Hélène Boblet, in Marguerite Duras, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, OC I, p. 1582, n. 1.

65 *Le Masque et la plume*, France Inter, 14 févr. 1963. Amaury Nauroy explique ainsi : « dans l'hiver 1962, [...] Barney Rosset lui avait demandé un scénario pour la société américaine Four Star Television. Elle avait donc posé les grandes lignes d'une assez banale intrigue entre deux couples et un amant, espérant que les personnages de femmes soient bientôt joués par deux actrices qu'elle aimait : Lol(eh) Bellon et Tatiana Moukhine » (« Histoire d'un livre : *Le Ravisement de Lol V. Stein* », [en ligne], URL : <https://www.gallimard.fr/actualites-entretiens/le-ravisement-de-lol-v-stein-de-marguerite-duras>, consulté le 30 oct. 2025). Mais le projet n'aboutissant pas, Marguerite Duras écrivant *Le Ravisement de Lol V. Stein* publié en 1964, reprendra ces prénoms, Loleh et Tatiana. Tatiana Moukhine avait joué *Les Bonnes* de Jean Genet en 1961 dans la mise en scène de Jean-Marie Serreau à l'Odéon-Théâtre de France. Elle jouera *Home* de David Storey dans une adaptation de Marguerite Duras et une mise en scène de Claude Régy à l'Espace Cardin en 1973.

66 Voir Claude Sarraute : « Entretien avec Marguerite Duras : *L'Amante anglaise* ou la chimie de la folie », *Le Monde*, 20 déc. 1968, p. 12 : « Ses *Viaducs de Seine-et-Oise*, créés en 1963 au Poche-Montparnasse, Marguerite Duras, aujourd'hui, les désavoue, elle les trouve "antipathiques et faux", elle refuse d'en autoriser la représentation, d'en toucher les droits ». Voir également Jean Vallier, *op. cit.*, p. 388, n. 268 : « En 1977, Marguerite Duras écrivait à Robert Gallimard qui lui proposait de joindre *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* au volume 1 de son *Théâtre* en voie de réimpression : "Cher Robert, *Les Viaducs* c'est très mauvais, il vaut mieux ne pas le rééditer (vous vous souvenez ? c'est *L'Amante anglaise* qui l'a remplacé)" » (Lettre du 19 oct. 1977, Archives Gallimard).

67 « Le 21 décembre 1962, *L'Express* révèle que Laurence Olivier a acheté les droits des *Viaducs de la Seine-et-Oise* pour jouer la pièce à Londres, ce qui n'eut pas lieu du fait qu'il prit la direction, à la fin de 1963, du National Theatre à l'Old Vic », précise Marie-Hélène Boblet dans sa « Notice des *Viaducs de la Seine-et-Oise* », in Marguerite Duras, *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, OC I, p. 1581.

68 Jacqueline Piatier, « La séduction de la folie : *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras », *Le Monde*, 29 mars 1967, supplément au n° 6908, p. I.

69 *Paris-Théâtre*, n° 198, juil. 1963 ; numéro en grande partie consacré à la publication des *Viaducs de la Seine-et-Oise* accompagnée d'un entretien de

Marguerite Duras avec Pierre Hahn intitulé « Les hommes de 1963 ne sont pas assez féminins » (p. 32-37) et d'un texte de Claude Damiens, « Marguerite Duras ou le silence du théâtre » (p. 38).

70 Voir Liliane Papin, « Interview avec Claude Régy », *L'Autre scène*, op. cit., p. 139 : « Eh bien, j'ai commencé avec une pièce qu'elle a maintenant retirée et qui s'appelait *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*, en théâtre de poche, cette pièce qu'elle a considérée comme un échec d'écriture théâtrale » (ibid., p. 138).

71 *Les Viaducs de la Scène-et-Oise* sous le titre *The Viaduct* est créée en anglais le 24 janv. 1967 au Yvonne Arnaud Theatre à Guildford dans le Surrey, dans une mise en scène de Laurier Lister, avec Sybil Thorndike (Claire) et Max Adrian (Marcel).

72 Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, Paris, Gallimard, 1967. L'œuvre est désignée comme un « roman » en couverture, tandis que la quatrième de couverture précise : « Le même fait divers a inspiré *L'Amante anglaise* et *Les Viaducs de la Seine-et-Oise*. Au départ il s'agit du même coup de dés : même crime, mêmes personnages, même lieu. Voici donc, entre beaucoup d'autres possibles, une seconde approche – cette fois sous la forme d'un roman – de la même énigme ». Cette version sera rééditée dans la collection « L'imaginaire » en 1986, mais sans la mention « roman » en couverture. Quant au texte de quatrième de couverture, il varie également, le terme « roman » étant remplacé par « récit ».

73 Voir Alexandra Saemmer, « L'Histoire dans *L'Amante anglaise* », in *Les Lectures de Marguerite Duras*, op. cit., p. 139-145 ; en particulier : « Dans *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* datant de 1959, la victime Marie-Thérèse partage avec ses meurtriers le nom "Ragond". En 1965, Marguerite Duras visite le village et le château de Duras, en face de la place "Jean Bousquet". À partir de 1968, dans les nouvelles versions de *L'Amante anglaise*, Claire Lannes dit occuper le centre du village, et sa cousine s'appelle Marie-Thérèse Bousquet » (p. 144). Alexandra Saemmer avance aussi que le prénom « Pierre » qui remplace désormais « Marcel » peut aussi bien provenir du « grand frère » que de Pierre Rabier (p. 145).

74 Liliane Papin, op. cit., p. 22.

75 Voir Liliane Papin, « Interview avec Michael Lonsdale », *L'Autre scène*, op. cit., p. 126 : Michael Lonsdale y commente la nature du personnage dénommé *l'Interrogateur* : « C'est une voix, c'est la voix de Marguerite Duras en fait [...]. Ce sont les questions qu'elle aurait posées, elle ». Margue-

rite Duras finit par rejeter cette idée en 1989 : « Longtemps, j'ai cru que c'était lui l'auteur du livre. Je ne le crois plus. S'il y a un personnage identifiable à l'auteur, ce n'est pas lui, c'est elle, Claire » (« L'Interrogateur :dactylogramme, 1989 », in Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Autour du « Théâtre de l'Amante anglaise », OC II, p. 1090).

76 Lancé le 7 mars 1965, ce magazine télévisé de l'Office national de Radio-diffusion Télévision Française a diffusé neuf entretiens conduits par Marguerite Duras avec Pierre Dumayet (« L'arroseur arrosé », n° 2, 28 mars 1965, 8'51), François (« Le petit François », n° 3, 30 avril 1965, 8'20), un milliardaire (« Le parfait milliardaire », n° 4, 28 mai 1965, 10'48), Jeanne Moreau (n° 6, 28 juil. 1965, 8'55), Lolo Pigalle (n° 9, 28 oct. 1965, 16'12), un directeur de zoo (« Marguerite Duras chez les lions », n° 13, 25 févr. 1966, 15'46), Mélina Mercouri (n° 25, 4 févr. 1967, 13'40), une directrice de prison pour femmes (« Duras à la Petite Roquette », n° 34, 12 nov. 1967, 12'30), Romain Goupil (« Les lycéens ont la parole », n° 38, 10 mars 1968, 7'35). Marguerite Duras a également enregistré un commentaire audio (voix-off, 6') pour le n° 10 diffusé le 25 nov. 1965 intitulé « Les enfants et Noël ».

77 Comme dans beaucoup de villes en France à cette époque et encore aujourd'hui, on trouve un bar-tabac *Le Balto* place de l'Église à Neauphle-le-Château – qui est aussi la place du marché – que devait fréquenter Marguerite Duras.

78 Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, op. cit., p. 9.

79 *L'Amante anglaise* de Marguerite Duras, adaptation radiophonique réalisée par Jean-Jacques Vierre avec François Chaumette (l'Interrogateur), Michel Bouquet (Pierre Lannes), Loleh Bellon (Claire Lannes), Jean Clarieux (Robert Lamy), Jean-Jacques Steen (Alfonso), Françoise Godde (la jeune fille), François Maistre (l'homme) et Philippe Moreau (la voix), diffusée par *France Culture* le 29 mars 1967. Le montage n'ayant pu être terminé à temps, la diffusion initialement prévue le 24 janv. 1967 a dû être retardée. Voir Marcelle Michel, « Drame : *L'Amante anglaise* », *Le Monde*, 20 janv. 1967, p. 22 et Claude Durieux, « France Culture ne peut préparer ses émissions dans des conditions satisfaisantes », *Le Monde*, 25 janv. 1967, p. 15.

80 *Le Masque et la plume*, France Inter, 14 févr. 1963.

81 Marguerite Duras indique : « pour Épinay : lire VIORNE » (« Épreuves Gallimard du 20 déc. 1966 », [*L'Amante anglaise*], IMEC, DRS 7. 3, p. 3, in Almuth Grésillon & Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Marguerite Duras / Claude Régy », *Genèses théâtrales*, op. cit., p. 216).

82 Marie-Hélène Boblet, in Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, OC II, p. 1754, Chapitre I, n. 1.

83 Même quand ils sont « accidentels » : « vous savez, j'ai fait Hiroshima, mon amour, il y a... il y a seize ans maintenant et je me suis aperçue il y a deux ans peut-être que Nevers, Nevers en France, c'était never, "jamais" en anglais. Je me joue des tours comme ça souvent, c'est bizarre. [...] Ça me fait plaisir quand je découvre ça, les choses que je n'ai pas voulues, ces accidents, si vous voulez » (Marguerite Duras & Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 85).

84 Dans l'entretien avec Émilie Charriot intitulé « Anatomie d'un couple » réalisé par Raphaëlle Tchamitchian le 14 janv. 2025, la metteuse en scène explique : « Non seulement Duras a complètement déplacé l'histoire (Viorne, par exemple, la ville où se déroule l'action, n'existe pas), mais même dans le prologue, où elle dit exposer le fait divers originel, elle dévie de la réalité. Elle a donné beaucoup d'importance à certains motifs, comme celui du recoupement ferroviaire. Tout son acte d'écriture prend sens dans le geste de fictionnalisation du fait divers – c'est son grand art ! » (Entretien réalisé pour l'Odéon-Théâtre de l'Europe diffusé dans la feuille de salle aux Ateliers Berthier du 21 mars au 13 avril 2025, p. 2, [en ligne], URL : https://cdn.artishoc.coop/_prog_amante_bd, consulté le 30 oct. 2025).

85 Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, op. cit., p. 150.

86 C'est Duras elle-même qui la qualifie de folle lors de ses entretiens avec Michelle Porte : « Dans *L'Amante anglaise*, je parle toujours des plantes qui poussent dans les sables, dans les îles de sable, où il y a des moutons, vous savez, et je me suis aperçue il y a très peu de temps que ce sable – elle parle toujours du sable, cette folle de *L'Amante anglaise* –, eh bien, le sable, c'est le temps... » (Marguerite Duras & Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 85).

87 Sur le cheminement du roman au théâtre en 1967-1968, voir Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Écouter *L'Amante anglaise* dans la version de la création : entendre la scène passer de l'écrit-parlé à l'oralité », *Cahiers Marguerite Duras*, n° 3, « La scène et le récit », dir. par Florence de Chalonge & Sabine Quiriconi, 2023, p. 92.

88 Création le 16 déc. 1968, avec Michael Lonsdale (l'Interrogateur), Claude Dauphin (Pierre Lannes), Madeleine Renaud (Claire Lannes), communiqué enregistré par François Périer, mise en scène Claude Régy, espace salle-scène Jacques Le Marquet, représentations jusqu'au 28 févr. 1969, Jean

Servais ayant remplacé Claude Dauphin à Londres, Zürich et Caen ainsi qu'au Théâtre Récamier. Le spectacle fut en effet représenté en tournée à Liège, Bruxelles, Londres, Zürich et Caen avant d'être rejoué au TNP du 12 nov. au 31 déc. 1969 puis, produit par la Compagnie Renaud-Barrault, repris au Théâtre Récamier du 4 févr. au 13 mars 1971 avant une tournée à Versailles et en Amérique du Nord (New York, Washington, Los Angeles, San Francisco, Québec, Toronto, Ottawa et Montréal). Claude Régy le remonta, toujours avec la Compagnie Renaud-Barrault, au Théâtre d'Orsay du 27 sept. au 31 oct. 1976. Claude Dauphin étant mort en 1978, c'est Pierre Dux qui reprit son rôle pour une nouvelle série de représentations au Théâtre du Rond-Point du 25 févr. au 10 juin 1982 et, la saison suivante, du 8 avril au 12 mai 1983. Enfin, le spectacle fut joué, toujours au Théâtre du Rond-Point mais dans une nouvelle scénographie de Daniel Jeanneteau, du 29 sept. au 22 déc. 1989 (voir chronologie détaillée in *Claude Régy*, op. cit., p. 22 et p. 367-373).

89 Marguerite Duras, *L'Amante anglaise*, Paris, Théâtre national populaire, « Petite salle : salle Gémier », 1968 ; *L'Avant-Scène théâtre*, n° 422, « L'Amante anglaise », 15 mars 1969.

90 Tout simplement parce que, longtemps, cette réalisation n'était pas accessible comme elle l'est devenue depuis la numérisation d'archives et leur diffusion sur les plateformes de Radio France. Marie-Madeleine Mervant-Roux, en 2023, termine ainsi l'inventaire des matériaux à la disposition des deux chercheuses, Almuth Grésillon et elle-même, de 2004 à 2008 : « sans oublier une version radiophonique (de 1967) que nous n'étions pas parvenues à écouter » (Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Écouter *L'Amante anglaise* dans la version de la création », art. cit., p. 67). Elle revient p. 74-75 de ce même article sur cette adaptation radiophonique qu'elle a désormais pu entendre en avançant que « le texte est à peu près le même » sans mentionner toutefois l'insertion de la scène du Balto entre les deux interrogatoires.

91 Le rôle de Robert Lamy est joué en 1982 par Jean-Marie Patte. Voir Jean Vallier, op. cit., p. 824-825 : « Tout en travaillant à la rédaction de *Savannah Bay*, Marguerite assiste aux répétitions au théâtre du Rond-Point et parvient à convaincre Régy et Jean-Louis Barrault, plutôt sceptiques, qu'il faut rajouter à *L'Amante anglaise*, l'acte dans le café que fréquentaient Claire Lannes et son mari avant le meurtre. Ce premier interrogatoire figure dans le roman, mais en 1968, elle s'était laissé persuader de le supprimer afin de resserrer l'intrigue. De l'avis général, cette nouvelle addition déséquilibre la

pièce et la reprise se solde par un demi-échec. Marguerite – une fois n'est pas coutume – reconnaîtra son erreur... ».

92 Marguerite Duras dédie l'édition de 1991 du *Théâtre de L'Amante anglaise* « à la mémoire de Pierre Dux », mais aussi « à Madeleine Renaud, à Michaël Lonsdale » (Marguerite Duras, *Le Théâtre de L'Amante anglaise*, op. cit., p. 5, p. 7).

93 Marguerite Duras, « Je cherche qui est cette femme... » [1968], repris par Marie-Hélène Boblet, « [Propos de Marguerite Duras recueillis à la création de la pièce], “Bref”, déc. 1968 », in Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Autour du « Théâtre de l'Amante anglaise », OC II, p. 1087-1090.

94 *Ibid.*, p. 1087.

95 Jacqueline Piatier, art. cit., p. 1.

96 « [Propos de Marguerite Duras recueillis à la création de la pièce], “Bref”, déc. 1968 », in Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Autour du « Théâtre de l'Amante anglaise », OC II, p. 1087.

97 *Ibid.*, p. 1088.

98 *Loc. cit.*

99 *Loc. cit.*

100 *Ibid.*, p. 1090.

101 *Loc. cit.*

102 De même, dans la collection de la Pléiade, cette dernière question est reproduite en l'état, sans note, comme si sa formulation, pourtant totalement incohérente et problématique, était anodine...

103 Marguerite Duras, *L'Amante anglaise* (Texte intégral), *L'Avant-Scène théâtre*, op. cit., p. 8. Dans l'édition du TNP datant de 1968, on trouve un texte très légèrement différent : « Très vite, la commune de Viorne, 2.500 habitants, 75 Portugais, investie de fond en comble par la police, livre son dépeceur de cadavres./ On apprend qu'il s'agit d'une femme : Claire Amélie Lannes, 51 ans, sans profession [...] » (op. cit., p. 11).

104 « Pour Marguerite Duras, on a pu parler d'une “révolution” entre la pièce *Les Viaducs de la Seine-et-Oise* [...] et *L'Amante anglaise* [...]. Quant à Régy, le spectacle en quelque sorte antispectaculaire de l'hiver 1968-1969 a été un tournant dans son itinéraire personnel – son véritable début théâtral,

insiste-t-il souvent » (Almuth Grésillon & Marie-Madeleine Mervant-Roux, art. cit., p. 212).

105 Jacques Lacan, « Hommage fait à Marguerite Duras du ravissement de Lol V. Stein » [1965], *Autres écrits*, Paris, Seuil, « Le champ freudien », 2001, p. 191.

106 *Ibid.*, p. 195.

107 Duras utilise elle-même ce mot, sous forme d'adjectif, « sublimé », pour évoquer un instant qu'elle vit comme une séquence de cinéma qui pourrait être aussi du théâtre : « Dernièrement, il m'est arrivé une chose bizarre. J'étais seule dans la maison. [...] il est arrivé une grosse mouche. Elle a tourbillonné longtemps dans l'abat-jour et à un moment donné elle est morte, elle est tombée, morte [...] c'était peut-être l'histoire de la mouche ou mon histoire écoutant la mouche, je ne sais pas, mais j'étais quelque part ailleurs en étant là. C'était déjà transporté quelque part ailleurs voyez. On dit sublimé, je crois, les autres » (Marguerite Duras & Michelle Porte, *Les Lieux de Marguerite Duras*, op. cit., p. 36).

108 Marguerite Duras, *L'Amante anglaise* (Texte intégral), *L'Avant-Scène théâtre*, op. cit., p. 8.

109 Jacques Le Marquet tenait à cette appellation qui figure dans l'édition de *L'Avant-Scène théâtre* (op. cit., p. 5), alors que dans la première édition du TNP, elle avait été corrigée par erreur au profit de la dénomination commune, « espace scène-salle ». Voir Aurélie Coulon, « Entrer quand la scène est fermée : l'effet de profondeur dans les mises en scène de *L'Amante anglaise* réalisées par Claude Régy », *Agôn*, n° 5, 2012, p. 3, [en ligne], URL : <https://journals.openedition.org/agon/2409>, consulté le 30 oct. 2025.

110 Claude Régy, « Un spectacle de voyeurs », *L'Avant-Scène théâtre*, op. cit., p. 7.

111 Loc. cit.

112 Voir Aurélie Coulon, art. cit., p. 3 : « “un minuscule plateau laqué noir adossé à la scène fermée par son diaphragme métallique qui ne s'ouvre que pour laisser entrer Madeleine Renaud” » (citant une note de Jacques Le Marquet d'août 1999). Voir également sur la collaboration entre Claude Régy et Jacques Le Marquet Chantal Guinebault-Szlamowicz (« À la recherche de l'espace mental », in *Claude Régy*, dir. par Marie-Madeleine Mervant-Roux, op. cit., p. 24-51).

- 113 Liliane Papin, « Interview avec Claude Régy », *op. cit.*, p. 139.
- 114 Claude Régy, *Espaces perdus*, Paris, Plon, « Carnets », 1991, p. 13-14.
- 115 Marguerite Duras, *Le Théâtre de L'Amante anglaise*, *op. cit.*, p. 15.
- 116 *Ibid.*, p. 16-17.
- 117 Marguerite Duras, « L'Interrogateur : dactylogramme, 1989 », in Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, Autour du « Théâtre de l'Amante anglaise », OC II, p. 1090.
- 118 Voir Liliane Papin, « Interview avec Michael Lonsdale », *op. cit.*, p. 126 : « c'était la première fois que je jouais quelqu'un qui n'était personne, ni juge, ni rien. Il n'y a aucune psychologie, il n'y a aucune identification à quelqu'un, il ne parle jamais de lui, donc on ne sait pas qui c'est, et cela me semblait une aventure ».
- 119 Claude Régy, « Un spectacle de voyeurs », *L'Avant-Scène théâtre*, art. cit., p. 7.
- 120 Arnaud Rykner, « Préface », in Marguerite Duras, *L'Amante anglaise : théâtre*, *op. cit.*, p. 14-15.
- 121 Voir Arnaud Rykner, « L'inconnu de la chambre noire », in Claude Régy, *op. cit.*, p. 52-65.
- 122 Arnaud Rykner, « Préface », in Marguerite Duras, *L'Amante anglaise : théâtre*, *op. cit.*, p. 19.
- 123 Claude Régy, in Alain Leblanc, « "L'important c'est le texte" : un entretien avec Claude Régy », *Les Nouvelles littéraires*, n° 2608, 27 oct.-3 nov. 1977, p. 12.
- 124 Claude Régy, « Écriture romanesque, écriture dramatique », cité par Marie-Hélène Boblet, « Notice », in Marguerite Duras, *Le Théâtre de l'Amante anglaise*, OC II, p. 1788.
- 125 « Claude Régy répète souvent, il l'a écrit, que si tout n'a pas commencé là, tout pourrait s'y ramasser. *L'Amante anglaise* est une matrice. On en sort, et on y revient. C'est un tombeau, le ventre par où l'on doit passer ; d'où l'on doit sortir, où l'on doit rentrer » (Arnaud Rykner, « L'inconnu de la chambre noire », art. cit., p. 52).
- 126 Voir Sabine Quiriconi & Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Claude Régy, Marguerite Duras : l'émulation réciproque », *Études théâtrales*, n° 38-39, 2007, p. 156-160.

127 Claude Régy, à propos des répétitions de *L'Éden Cinéma* en 1977, rapporte : « Le Marquet avait prévu un décor, mais j'avais eu la sensation que ça ne marcherait pas. Marguerite semblait du même avis. On a donc tout supprimé. Comme souvent il n'y avait rien d'autre que la scène du Théâtre d'Orsay telle qu'elle était, et sur la scène quelques sièges, une table ronde et surtout des acteurs » (Claude Régy, *Dans le désordre* : propos provoqués et recueillis par Stéphane Lambert, Paris, Actes Sud, « Le Temps du théâtre », 2011, p. 120).

128 « Dans cette pièce, [*L'Éden-Cinéma*,] on raconte, mais on ne voit rien, tout est suggéré. CR : Voilà, on ne voit rien pour voir tout. [...] Il y a, dans l'époque contemporaine, une crise de la notion de *théâtralité*. Certains animateurs de théâtre essaient de développer à l'extrême cette théâtralité en la montrant, en la faisant voir ; ici, au contraire, on essaie de regarder ce qui se passe si on la détruit complètement, et si même on remet en question le jeu lui-même de l'acteur. On a essayé de donner la première place à l'écrit, de [faire en sorte] que le texte soit lui-même une action dramatique » (Entretien avec Claude Régy diffusé sur TF1, magazine « Expressions », 26 nov. 1977).

129 Claude Régy, *Espaces perdus*, op. cit., p. 14-16.

130 *Ibid.*, p. 80.

131 Intervention de Claude Régy, Institut français de Madrid, 23 mars 2006, citée par Aurélie Coulon, art. cit., p. 4.

132 Claude Régy, *Dans le désordre*, op. cit., p. 116.

133 Claude Régy, in Alain Leblanc, « "L'important c'est le texte" : un entretien avec Claude Régy », art. cit., p. 12.

134 Marguerite Duras, *Le Théâtre de L'Amante anglaise*, op. cit., p. 109.

135 On peut récapituler ainsi ces six étapes marquées par l'édition ou la représentation d'une version différente des précédentes : 1) 1960 et 1963 : première puis seconde éditions des *Viaducs* ; 2) 1967 : première édition de *L'Amante anglaise* (roman) comportant trois chapitres ; 3) 1967 : adaptation radiophonique (deux entretiens entrecoupés par l'enregistrement du Balto) ; 4) 1968-1969 : deux éditions de *L'Amante anglaise* (pièce comportant seulement deux entretiens) et mise en scène de Claude Régy au TNP ; 5) 1971 et 1982 : version scénique intégrant l'entretien avec Robert Lamy en préambule ; 6) 1991 : édition définitive du *Théâtre de L'Amante anglaise* avec textes

liminaires et indications nouvelles. Ces six états de l'écriture excluent les manuscrits transitoires et un projet de scénario.

136 Voir par exemple Joëlle Pagès-Pindon, « Notice », in Marguerite Duras, *Le Monde extérieur : Outside 2* », OC IV, p. 1475 : « C'est qu'entre 1981 et 1993, la vie et l'œuvre de Duras se sont profondément transformées. À travers les déclinaisons du « cycle atlantique » qui mettent en scène son amour pour Yann Andréa, l'écrivain explore une écriture qui ne cesse de brouiller les frontières du réel et de l'imaginaire ».

137 Marguerite Duras, *Le Théâtre de L'Amante anglaise*, op. cit., p. 13.

138 Seule la mention « Claire Amélie Lannes » est conservée dans le texte « enregistré par l'auteur » destiné à être diffusé avant le début de l'interrogatoire de Pierre Lannes (*ibid.*, p. 15, p. 16).

139 Marguerite Duras, « Le crime », *Le Théâtre de L'Amante anglaise*, op. cit., p. 10.

140 Sur l'importance du rôle des comédiennes et comédiens dans le travail théâtral de Marguerite Duras, voir en particulier Sabine Quiriconi, « Face à face : la frontalité au théâtre chez Marguerite Duras », in *Marguerite Duras : passages, croisements, rencontres*, op. cit., p. 373-386, et plus spécifiquement p. 380-384 à propos de Madeleine Renaud, Bulle Ogier, Catherine Sellers, Miou-Miou et Sami Frey. Voir également Marie-Pierre Fernandes, *Travailler avec Duras : La Musica deuxième* », Paris, Gallimard, 1986.

141 Marguerite Duras a précédemment écrit sur elle un article pour *Vogue* en 1966, après la création de *Des journées entières dans les arbres* mise en scène par Jean-Louis Barrault à l'Odéon-Théâtre de France : « Madeleine Renaud a du génie », in Marguerite Duras, *Outside*, op. cit., p. 285-291. Elle a ensuite écrit pour elle *L'Eden cinéma* (mise en scène par Claude Régy, Théâtre d'Orsay, création le 25 oct. 1977) puis *Savannah Bay* (mise en scène par Marguerite Duras, avec Bulle Ogier puis Martine Chevallier, Théâtre du Rond-Point, création le 27 sept. 1983).

142 *Savannah Bay c'est toi*, film de Michelle Porte, INA, 1984, 65 min, transcription : « Entretiens intégraux de Michelle Porte avec Marguerite Duras pour son film *Savannah Bay, c'est toi* (1984) », in Marguerite Duras & Michelle Porte, *Lettres retrouvées (1969-1989)*, éd. par Joëlle Pagès-Pindon, Paris, Gallimard, 2022, p. 163-164.

143 « À Londres, commentaires enthousiastes pour Madeleine Renaud », *Le Monde*, 30 sept. 1969, p. 17.

144 Marguerite Duras, « Le crime », *Le Théâtre de L'Amante anglaise*, op. cit., p. 11.

145 Claude Régy, *Espaces perdus*, op. cit., p. 56.

146 Cette appellation est celle que Marguerite Duras utilisait pour désigner ce document dont rendent compte Almuth Grésillon et Marie-Madeleine Mervant-Roux en présentant sous formes de planches en couleur des reproductions de certaines pages de ce livre transformé en brochure de scène au fur et à mesure des répétitions et des reprises, voir « Marguerite Duras / Claude Régy », *Genèses théâtrales*, op. cit., pl. xxvi (p. 116-117), xxviii-1 (p. 74-75), xxviii-2 (p. 123 et p. 125), xix (p. 183), mais aussi Fig. 8 (reproduisant p. 229 les pages 194-195) ; les pages du roman devenues ce « torchon magnifique » sont celles de l'édition de 1967 (*L'Amante anglaise : roman*, op. cit.).

147 C'est la onzième chanson, *La Folie*, qui donne son titre à l'album (Liberty Records, 1981) que Nicolas Bouchaud connaissait, et qu'il a proposé à Émilie Charriot d'introduire dans ce qui allait devenir son « prologue ».

148 Voir Roland Barthes, « Structure du fait divers » [1962], *Essais critiques*, Paris, Seuil, « Tel quel », 1964, p. 188-196.

149 Voir l'analyse d'Arnaud Rykner de cet « effet de réel » produit par la voix-off de Marguerite Duras à partir de 1982, transposé ici en « effet de réel » produit par le comédien, *en présence*, qui se substitue ainsi à la voix-off avant même d'avoir endossé quelque rôle – même anonyme – que ce soit (« L'inconnu de la chambre noire », *Claude Régy*, op. cit., p. 58).

150 Joëlle Gayot, « Au Théâtre de l'Odéon, une "Amante anglaise" follement incarnée », *Le Monde*, 20 mars 2025.

151 *Dim Dam Dom*, émission diffusée le 30 avril 1965, réalisation Roger Kahane, production Daisy de Galard, Office national de Radiodiffusion Télévision Française. Marguerite Duras demandait d'abord à François, 7 ans, « À quoi ça sert la télévision ? » : « À apprendre des choses, [...] des fois comprendre des choses », répondait-il avant d'expliquer pourquoi il préférerait lire plutôt que regarder la télévision. « MD : Bonsoir les petits, ça t'intéresse ? François : Oui mais c'est pas vrai ! Il y a le patron de Nounours qui est vrai, ça c'est vrai, mais pas Nounours, ni Nicolas et Pimprenelle. Ils n'existent pas. [...] MD : Quand on te verra à la télévision, ce sera une image vraie ou ce ne sera pas une image vraie ? François : Si, ce sera une image vraie. Mais je serai en tout petit ». Deux ans plus tard, Marguerite Duras interviewera de nouveau cinq enfants, Claire, Christine, Sophie, Éric et Antoine, à l'occasion de sa participation à l'émission *Comme il vous plaira* conçue par Fran

çois Truffaut autour du thème de « l'enfance malheureuse », diffusée par France Culture le 2 avril 1967.

152 « *L'Amante anglaise* à l'Odéon : "Peut-être qu'être acteur, c'est laisser les fantômes agir un peu malgré soi" », entretien avec Dominique Reymond, Laurent Poitrenaux et Nicolas Bouchaud par Anne Diatkine, *Libération*, 21 mars 2025, p. 25. La réplique de Pierre, « J'ai peut-être été bercé par ce calme. [...] On dirait que je viens de me réveiller » (voir *L'Avant-Scène théâtre*, op. cit., p. 15 et Marguerite Duras, *Le Théâtre de L'Amante anglaise*, op. cit., p. 54).

153 Anton Tchekhov, *La Mouette*, préf. et trad. du russe par Antoine Vitez, éd. par Patrice Pavis, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche classique : théâtre », 1985, p. 66. La mise en scène d'Antoine Vitez fut à l'affiche du Théâtre National de Chaillot du 9 févr. au 29 avril 1984. Dominique Reymond jouait Nina et Jean-Yves Dubois Tréplev.

154 Voir Dominique Reymond, *Journaux de répétitions avec Klaus Michael Grüber et Antoine Vitez*, éd. par David Tuaillon, Paris, Klincksieck-Archimbaud, 2014.

155 Voir Jean Vallier, op. cit., p. 857.

156 Anton Tchekhov, *La Mouette*, texte français de Marguerite Duras, Paris, Gallimard, 1985, p. 60. Commandée par Marcel Maréchal, cette adaptation fut créée dans une mise en scène de Jean-Claude Amyl le 23 janv. 1985 au Théâtre de la Criée de Marseille puis reprise au Théâtre de Boulogne-Billancourt à partir du 5 févr. 1985.

157 « Vous êtes devenue d'une froideur effrayante, invraisemblable, c'est comme si je venais de me réveiller et que je voyais, tiens, ce lac, tout d'un coup à sec ou disparu sous terre » (Anton Tchekhov, *La Mouette*, trad. du russe par André Markowicz et Françoise Morvan, Arles, Actes Sud, « Babel », 1996, p. 159).

158 Marguerite Duras, *Le Théâtre de L'Amante anglaise*, op. cit., p. 63 (c'est la dernière réplique de Pierre dans la pièce).

159 Loc. cit.

160 Joëlle Gayot, « Au Théâtre de l'Odéon, une "Amante anglaise" follement incarnée », *Le Monde*, 20 mars 2025.

161 Voir Marie-Madeleine Mervant-Roux, « Écouter *L'Amante anglaise* dans la version de la création », art. cit., p. 72-75.

162 Arnaud Rykner, « L'inconnu de la chambre noire », *Claude Régy, op. cit.*, p. 54.

163 Expression employée par Bernard Dort dans une note de 1994 qu'il envoie quelques semaines avant sa mort pour présenter l'article qu'il projette de rédiger en ouverture de l'ouvrage consacré à l'histoire des mises en scène de *Dom Juan* de Molière : « Il s'agira non d'une analyse historique ou dramaturgique du *Dom Juan* de Molière mais d'une étude sur la destinée scénique de la pièce » (*Dom Juan de Molière : métamorphoses d'une pièce*, dir. par Jean-Claude Lallias & Gérard Lieber, Paris, CNDP, « Théâtre aujourd'hui », n° 4, 1995, p. 98).

164 « Deadly Theatre » est le titre anglais du premier chapitre du célèbre livre de Peter Brook, *The Empty Space* (Penguin Books, 1968), trad. dans l'édition française par « théâtre bourgeois » (Peter Brook, *L'Espace vide : écrits sur le théâtre*, trad. de l'anglais par Christine Estienne & Franck Fayolle, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1977, p. 25).

AUTEUR

Jean-Yves Coquelin

ARTES – UR 24141, Université Bordeaux Montaigne
jean-yves.coquelin@u-bordeaux-montaigne.fr