

Savannah Bay et la transmission

Monic Robillard

Number 123 (2), 2007

Duras dramaturge

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24243ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Robillard, M. (2007). Review of [*Savannah Bay et la transmission*]. *Jeu*, (123), 143–149.

Savannah Bay et la transmission

L'histoire de votre vie, de ma vie, elle n'existe pas, ou bien alors il s'agit de lexicologie. Le roman de ma vie, de nos vies, oui, mais pas l'histoire. C'est dans la reprise des temps par l'imaginaire que le souffle est rendu à la vie.

Marguerite Duras, entretien avec Hervé Le Masson paru dans *Le Nouvel Observateur*, 28 septembre 1984.

Bulle Ogier et Madeleine Renaud dans *Savannah Bay* de Marguerite Duras (Théâtre du Rond-Point, 1983). Photo : Enguerand, tirée de l'ouvrage de Jean Vallier, *Marguerite Duras. La Vie comme un roman*, Paris, Éditions Textuel, 2006, p. 146.

Au tomber du rideau, les spectateurs essuyaient des larmes lorsque *Savannah Bay* a été créé en 1983 au Théâtre du Rond-Point dans une mise en scène de l'auteur. Marguerite Duras dirigeait alors Bulle Ogier aux côtés de Madeleine Renaud, âgée



de 83 ans, pour laquelle la pièce avait été écrite et dont le personnage principal porte le prénom¹.

Une telle émotion, faite de tristesse et de joie mêlées comme il en va souvent pour les fins réussies, ne manque pas de surprendre dans le cas d'une pièce qui ressortit du théâtre dit « littéraire », et d'un théâtre souvent donné pour intellectuel ou désincarné. Et *Savannah Bay* n'a pas toujours eu bonne réception, notamment quand la pièce a été montée à New York en 2003.

Il est vrai qu'elle pose des défis particuliers. En regard de la grande pureté tragique d'*Agatha*, par exemple, c'est une pièce hétérogène dans sa composition. Les procédés de la *mimesis* sont constamment minés, l'illusion vériste refusée. Le jeu demande un travail de distanciation qui soit un véritable engagement, une dépossession sans réserve : « Je crois, dit Duras au moment de la création, à la dimension sacrificielle du rite théâtral, à un espace qui relève de l'archaïque et où tout comédien risque sa propre mort, pour qui les personnages qu'il crée restent énigmatiques². »

Difficulté supplémentaire, la pièce met en scène sa propre forme de représentation : le personnage principal est une comédienne ; plusieurs répliques et didascalies tiennent des propos sur le théâtre, et certains éléments de la pièce se présentent comme du matériel théâtral, pièces dans la pièce. Enfin, *Savannah Bay* est une véritable chambre d'échos qui multiplie de façon vertigineuse les renvois à l'œuvre durassienne : rappels onomastiques, autocitations, reprises de situations et même (non sans un certain humour) désignation de cette intratextualité qui s'organise autour d'une légendaire histoire d'« amour entier, mortel » :

JEUNE FEMME – C'était ce que l'on disait ? Ensuite, on l'a écrit dans un livre ?

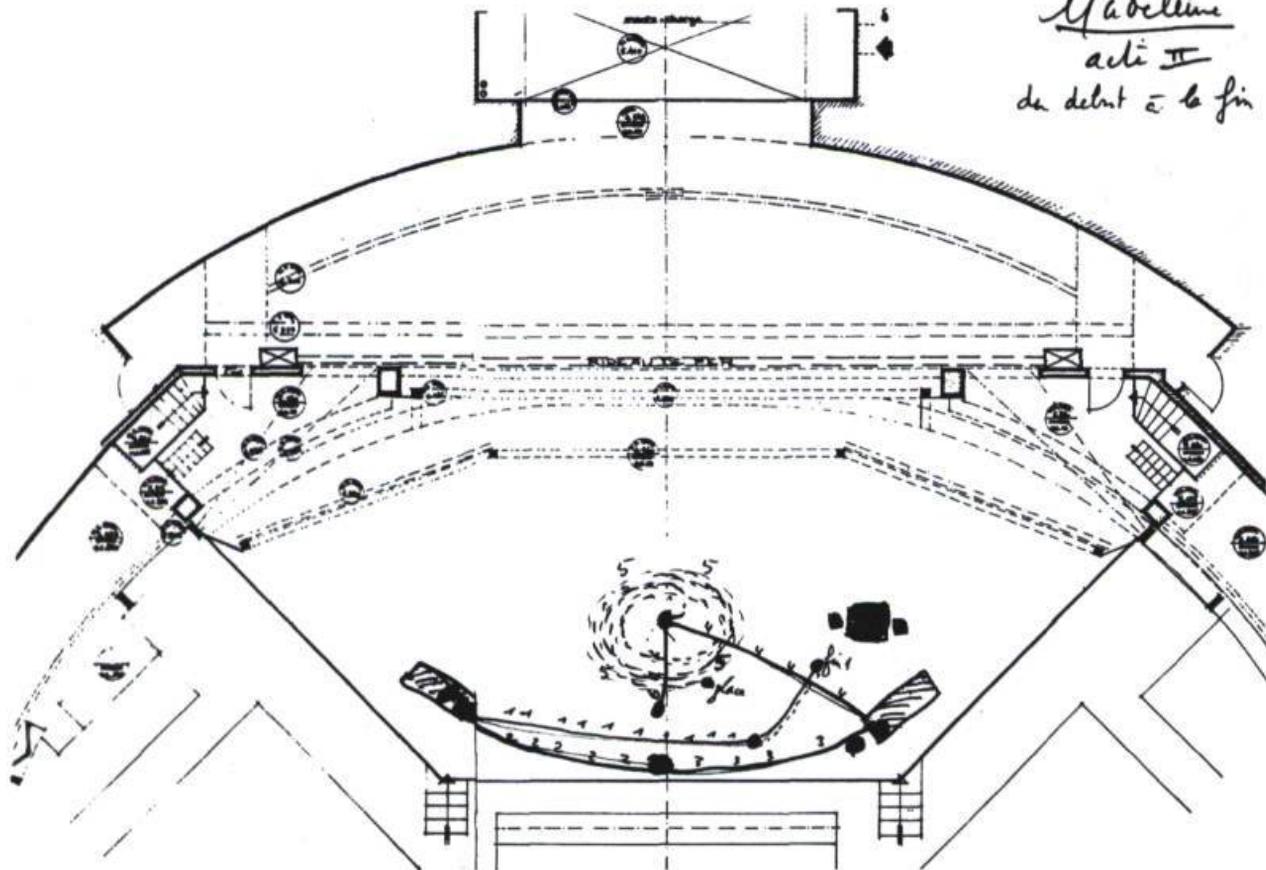
MADELEINE – Je crois. Dans une pièce de théâtre aussi. Et puis ensuite dans un film.

Par quels moyens ce théâtre « de texte » finit-il par nous rejoindre ? Comment peut-il nous transmettre une part de la souffrance du deuil, et l'énergie du vivace puisque la pièce se termine avec la nomination de la Jeune Femme qui s'accomplit comme une véritable naissance ? C'est souvent par les risques que prend la pièce, et par la place donnée à la sensorialité non verbale. J'en relèverai quelques marques.

La pièce met face à face deux femmes séparées par une génération, l'une à la fin de sa vie (Madeleine, une comédienne), l'autre encore dans sa jeunesse (la Jeune Femme). Dans le documentaire réalisé par Michelle Porte lors de la création de la pièce, Marguerite Duras résume ainsi ses enjeux :

1. Dans cette pièce sur la mémoire, le prénom de Madeleine prend aussi une résonance proustienne qui n'est pas sans saveur. Madeleine Renaud – « ma mère de théâtre », dit Duras – avait tenu le rôle principal dans *l'Amante anglaise* et dans deux pièces à teneur autobiographique, auprès de Bulle Ogier : *Des journées entières dans les arbres* et *l'Éden Cinéma*.

2. *Le Quotidien de Paris*, 30 septembre 1983. Et la journée précédente, dans *Le Matin* : « C'est dit. C'est pas joué. Racine c'est joué, c'est pas jouable. Il faut en passer totalement par le langage. Tandis que le langage a lieu, qu'y a-t-il à jouer ? »



Croquis de Marguerite Duras pour *Savannah Bay* (Théâtre du Rond-Point, 1983), tiré de l'ouvrage de Jean Vallier, *Marguerite Duras. La Vie comme un roman*, Paris, Éditions Textuel, 2006, p. 174-175.

Madeleine a perdu son enfant, qui s'est suicidée par passion pour un homme. Elle s'est suicidée le jour où cette petite fille est née. Ça c'est ce qui est plausible. Ce n'est pas tout à fait sûr que ce soit ça qui soit arrivé. Et la vie de Madeleine s'est arrêtée à la mort de son propre enfant. Sa petite-fille, elle ne la connaît pas, elle est simplement la fille de l'enfant morte. [...] Pour la petite, Madeleine représente tout de sa vie entière. Sa mère, son père, sa grand-mère, son enfance, et l'inconnu de tout ça. Et il se trouve que c'est une femme qui est âgée, qui a une carrière triomphale, mondiale derrière elle, et qui est amnésique. Et c'est dans cet espèce de puzzle, fait de souvenirs de théâtre, d'une mémoire en ruines, lézardée complètement, que la petite fabrique sa venue au monde, son enfance, une mère, un père, un amour. Puisqu'il en faut. Il n'y a pas d'orphelins, il n'y a que des gens sans imaginaire³.

Avant que la mémoire de Madeleine s'ensable à jamais, et alors qu'elle s'apprête à entrer dans la mort avec résignation, la Jeune Femme vient tous les jours visiter la vieille comédienne. Inlassablement, elle s'applique à la ramener au plus près du nœud

3. *Savannah c'est toi*, INA 1983. Le travail de mise en scène de Duras a provoqué un remaniement si substantiel du texte que celui-ci a fait l'objet, un an après sa parution originale, d'une deuxième édition qui donne côte à côte les deux versions (Éditions de Minuit, 1983). C'est la version scénique que j'utilise.

d'amour et de mort qui préside à sa naissance, et que Madeleine de son côté souhaite céder à l'oubli.

Pourtant la Jeune Femme connaît si bien l'histoire qu'elle peut la raconter avec Madeleine, à deux voix, dans un rituel immuable : le thé, les jeux de chiffres, et la mémorisation des paroles de la chanson *les Mots d'amour* de Piaf qui réchauffe la mémoire et l'émotion, ramenant doucement les femmes vers le passé. La première scène, véritable exercice de style sur la répétition, se termine par la réitération d'une demande de recommencement.

JEUNE FEMME – Dites-moi encore cette histoire.

MADELEINE – Tous les jours tu veux cette histoire.

JEUNE FEMME – Oui.

MADELEINE – À force, tous les jours je me trompe dans les dates... les gens... les endroits.

Rire subit des deux femmes.

JEUNE FEMME – Oui.

MADELEINE – C'est ce que tu veux ?

JEUNE FEMME – Oui.

L'ambiguïté de la formulation fait sens. Ce que demande la Jeune Femme, c'est autant d'entendre l'histoire de ses origines que sa répétition sous un jour à la fois semblable et différent. Elle veut réentendre Madeleine se tromper, avoir des trous de mémoire et les combler en bouleversant la séquence des événements, les générations et les identités, en confondant le vécu et le joué. La comédienne fait alors jouer l'histoire, elle réintroduit dans son espace affectif et psychique un mouvement vital. La véracité des faits devient accessoire, c'est le déploiement de la parole qui compte.

Mais, d'autre part, la Jeune Femme demande aussi à ce que cette histoire finisse par la concerner, elle, et lui être véritablement adressée. Madeleine parle trop souvent dans le vide, en destination d'une absente à laquelle ses trous de mémoire servent de crypte secrète. La Jeune Femme réclame une identité qui lui soit propre et non le reflet d'une autre, en même temps qu'elle veut être reconnue comme la fille bien vivante de celle qui n'est plus. L'enfant de l'histoire, c'est elle, devenue une femme. Sa demande en est une de transmission ; elle doit se faire reconnaître par Madeleine, au plein sens du terme.

La deuxième scène est précédée par cette didascalie : « Le théâtre commence. On en pose lentement le décor. » Suit alors un texte sur la Pierre blanche, le lieu de la rencontre entre les deux futurs amants. Il se présente sous la forme d'un récitatif à deux voix, que je laisse ici en un seul bloc pour qu'on entende la versification, la respiration :

C'est une grande pierre blanche, au milieu de la mer.

Plate. Grande comme une salle.

Belle comme un palais.

Comme la mer, de la même façon.

Elle s'est détachée de la montagne quand la mer s'est engouffrée.

Mais comment parler de la mort? L'inconfort où nous maintient ce long passage rend de façon tangible l'incapacité des mots à communiquer le rapport intime à la mort, son indicible proximité qui fait pourrir le dire.

Elle est restée là. Trop lourde pour être emportée par les eaux.
De la mer elle a le grain, le grain de l'eau.
Du vent elle a la forme brutale⁴.

Le regard qui se retourne vers l'origine, à la recherche d'un passé singulier, s'ouvre plutôt sur une scène archaïque qui relève de la cosmogénèse. Et par le surgissement de ce roc d'écriture, par ce poème aux accents orphiques qui résiste à toute assimilation dans une parole théâtrale « naturelle », le théâtre se trouve congédié au moment même où il est annoncé. Madeleine marque le coup : « On ne peut pas en parler. » La Jeune Femme insiste : « On en parle. »

Le récit reprend alors, la pierre est recouverte du babil des amants qui échangent leurs premières paroles. C'est un moment pénible, où la pièce est véritablement mise en péril, et qui dure presque toute la deuxième scène. Les deux femmes entreprennent de reconstituer le dialogue tenu sur la Pierre blanche – la vraisemblance étant faiblement assumée par la mention du vent qui aurait véhiculé les propos des amants jusqu'à Madeleine, dans sa maison. Elles commencent par raconter, puis à rapporter les propos en se les répartissant de façon assez erratique, avant que Madeleine assume le rôle masculin et la Jeune Femme, le rôle féminin, c'est-à-dire celui de sa mère. L'échange porte sur le désir de mourir qui habite la jeune fille de 17 ans. Les répliques imputées aux amants semblent laborieuses, alambiquées, surécrites.

MADELEINE – Mais vous parlez cependant de la mort.

JEUNE FEMME – Oui, je parle de la peur que fait ce mot, mais ce n'est pas pour autant que je le connaisse, que je puisse dire l'inconnu qu'il contient, cet attrait si fort et cette peur à la fois. Cette difficulté fait partie de cette drôle de raison que je vous ai dite, cette envie de mourir.

Si nous avons renoncé à croire complètement à l'histoire racontée, nous risquons maintenant de ne plus croire à la pièce. Quel que soit le talent des comédiennes, le jeu sonne faux. Mais comment parler de la mort? L'inconfort où nous maintient ce long passage rend de façon tangible l'incapacité des mots à communiquer le rapport intime à la mort, son indicible proximité qui fait pourrir le dire. Il rappelle aussi une évidence théâtrale : la langue devient parole dans le cadre d'une énonciation.

Le dialogue se termine sur un trou de mémoire de Madeleine, qui se referme au moment où les amants entrent dans la nuit de leur passion physique, vers les marécages de la Magra où l'enfant, peut-être, aura été conçue. Le quintette de Schubert prend le relais là où la parole et la mémoire échouent, suscitant un mouvement de dilatation intérieure chez Madeleine. Un jeu physique s'installe. Avec tendresse, la Jeune Femme pare le corps de Madeleine d'une robe rouge et de colliers qui lui restituent, dans la lumière d'un « miroir imaginaire », son identité magnifiée de comédienne de théâtre. L'investissement du rôle est alors possible. Des mots de tendresse sont prononcés par la Jeune Femme, déplacés : « Ma petite fille... ma fille... ma petite poupée... mon trésor... ma chérie... mon amour... ma petite, ma petite. » Les mots

4. Ce texte sera poli et détaché sous le titre *la Rocca Bianca* dans *la Vie matérielle*, où sa perfection en fait l'un des plus beaux morceaux d'écriture poétique qu'ait laissés Duras.

qui n'ont jamais été dits par la jeune morte à sa fille. Ceux que sa mère porte encore en souffrance. Peu importe que l'interlocution se trompe d'adresse, les mots peuvent être investis parce qu'ils s'arriment au corps. Le cadre, assuré par la robe, les colliers et le miroir, le permet.

La deuxième scène se termine sur un autre risque théâtral: les deux femmes font une « longue déambulation » (de quatre à cinq minutes, précise l'auteure) autour de l'espace scénique secondaire qui représente la mer de Savannah Bay et laissé vide tout au long de la pièce. L'air de la chanson de Piaf est pianoté, repris en boucle. Pour touchante que soit cette mélodie, elle ne l'est plus après cinq minutes. Nous éprouvons physiquement le besoin que revienne la parole. Ce rite funéraire privé nous place dans la position du témoin d'un deuil, souffrant de son incapacité à partager adéquatement la souffrance de l'autre qui, lui-même, est déplacé dans une zone d'absence. La douleur se double de celle de ne pouvoir être rejointe, pleinement vécue. Nous approchons le point de rencontre de la mort et de la passion, dans la violence de leur force d'expulsion. L'insoutenable.



La pièce exige beaucoup de lenteur, pour donner à Savannah le temps dont sa mort l'a privée, et pour laisser aux mots la possibilité de créer un espace de mémoire, une durée, là où l'indicible et l'impensable foudroient. « Savannah arrive à la vitesse de la lumière. Elle disparaît à la vitesse de la lumière. Les mots n'ont plus le temps. »

À la troisième scène, qui a fait l'objet d'un retravail important pour la version scénique, un déplacement s'opère. L'histoire s'évade et déborde sur une pièce de théâtre qui n'aurait pas été écrite pour Madeleine, ou pas jouée, ou pas entièrement jouée. Elle le sera devant nous et pour notre bénéfice.

Les femmes sortent de leur huis clos, elles voient tout à coup la salle noire qui attend le spectacle. À partir de cette attente, la douleur peut entrer dans le devenir qui lui avait été jusque-là refusé. « Le second voyage. (*Temps*). L'autre rive. (*Temps*). Le deuxième amour. » Une autre histoire se dessine, qui sera interprétée comme une pièce enchâssée. Madeleine et la Jeune Femme se distribuent de nouveau les rôles masculin et féminin, mais cette fois selon une attribution rigoureuse qui permet à chacune de prendre et de tenir le rôle masculin puis le rôle féminin, dont les identités sont brouillées.

Le récit ajoute une séquence contemporaine à l'histoire. Celle-ci entre dans le temps, alors qu'elle s'était toujours arrêtée à la naissance de l'enfant et à la disparition du

Marguerite Duras et Bulle Ogier lors d'une répétition de *Savannah Bay* au Théâtre du Rond-Point en septembre 1983. Photo: Lipnitzki-Violet, tirée de l'ouvrage d'Alain Vircondelet, *Duras*, Paris, Éditions François Bourin, 1991, n. p.

père. On le fait ressurgir, le père et l'amant, ou du moins sa possibilité. On invente un désir pour lui, une rencontre. Et là, chaque réplique porte. Madeleine réinvestit son rôle de comédienne, l'émotion trouve enfin son lieu dans l'histoire, pourtant confuse et incohérente, qui est jouée devant nous. Une didascalie autorise un « geste de tristesse de Madeleine : deux larmes essuyées du doigt ». Le but du jeu entre les femmes se révèle en même temps qu'il est atteint : parvenir à reconstruire par la parole quelque chose qui soit juste, non dans la véracité des faits mais dans la vérité de l'affect.

L'homme qui aurait pu être le père dit qu'il n'est pas celui qui a vécu cet amour. L'histoire devient tout à coup disponible par ce non, et le désir libre d'investir d'autres personnes, d'autres lieux que Savannah. La jeune fille peut alors faire entendre le nom qu'elle s'est donné : « [...] le nom de Savannah./ Celui du feu./ Celui de la mer. » La pièce se referme sur ce fiat qui ramène aux origines du monde, où se scelle l'étreinte des contraires, comme de la feue et de la vive.

Si elle a la grâce d'advenir, l'émotion qui saisit les spectateurs à la fin de *Savannah Bay* n'est pourtant pas que pure joie d'une délivrance. Le couperet de la séparation entre les femmes qui avait été annoncée dans la première scène tombe de façon implicite. Savannah va quitter Madeleine. « Pour toujours différente. Pour toujours sans vous. » Madeleine restera seule pour rencontrer sa mort, « partie depuis le commencement du monde en prévision [d'elle] seule ». La prescription de Duras pèse de tout son poids : « [...] le rôle du personnage nommé Madeleine dans *Savannah Bay* ne devra être tenu que par une comédienne qui aurait atteint la splendeur de l'âge. » De fait, Madeleine Renaud livra ses adieux à la scène avec ce rôle. Le choix d'une comédienne dans « sa dernière délivrance » nous permet de ressentir la douleur réelle de l'arrachement, en même temps que la volonté de transmission, qui s'adressent à la jeune comédienne comme à nous. Une offrande est faite de ce qui est destiné à disparaître : le jeu personnel, singulier, irréproductible, de cette comédienne dans l'intensité de sa présence, là ; et dans ce présent, maintenant, dont le théâtre accueille chaque fois l'expérience unique. ¶