

LE THÉÂTRE-RÉCIT: EXEMPLE MARGUERITE DURAS OU L'ORALITÉ ÉCRITE ET L'ÉCRIT PARLÉ*

SOŇA ŠIMKOVÁ

Academy for Performing Arts
Ventúrska 3
811 03 Bratislava
Slovakia
simkova@vsmu.sk

The present paper is concerned with the question of the substance of language in the work of Marguerite Duras. Her works can be characterised as a fluid passage between the novel, dramatic text and film script. In the French literature, her theatre work is subsumed under the concept of *théâtre-récit*, which refers to an uncanonical type of theatre, the theatre of narration rather than direct representation. The author created a specific vision of text presentation which was best fulfilled by the director Claude Régy and Duras herself in her own stagings. In fact, this new and alternative way to text presentation was based on telling and not on showing. By telling the text from a distance, all its orality emerges and plays a main role in the performance—the language of Marguerite Duras being a texture of oral, spoken and written style.

Au théâtre, le terme *récit*, d'après la définition d'Anne Ubersfeld, a deux sens bien distincts : «Il est un équivalent de fable et désigne l'enchaînement des actions suivant l'ordre diachronique. Mais il a aussi le sens de discours exposant—dans l'exposition du drame, par exemple —une succession d'actions qu'il importe au spectateur de connaître [...] (de discours) chargé de faire connaître les événements qui ont précédé et préparé la situation actuelle¹.»

Autrement dit, il s'agit de la narration des événements qui se sont déroulés *ailleurs et autre fois*, et sont rapportés à la troisième personne.

* L'article fait partie d'un projet de recherche VEGA No1/142004.

¹ A. Ubersfeld: *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris : Seuil, 1996 : 70.

Ce procédé représente un élément épique dans la texture du texte dramatique.

Je vais traiter du cas, lorsque ce deuxième type du récit (à savoir discours narratif), devient une forme du théâtre tel-quel, un théâtre-récit. Ce théâtre, d'après la définition de Patrice Pavis, «[...] souligne le rôle narrateur de l'acteur, en évitant toute identification à un personnage et en encourageant la multiplication des voix narratives»². Le théâtre-récit est une voie du théâtre qui dans le contexte actuel du théâtre européen a un statut alternatif, expérimental. Par contre, dans les traditions extra-européennes, la narration, le récit au théâtre représentent son mode d'être fondamental. Pensons aux conteurs, dans la tradition orale arabe ou africaine, où fonctionnait entre autre la défense de la représentation directe d'un être humain. Le théâtre récit, dans le contexte de notre théâtre européen, a le statut d'un cas spécial parce que, d'après la définition la plus simple, le théâtre canonique est celui qui se déroule immédiatement *ici et maintenant* et pas comme dans le récit *autrefois et ailleurs*. Ce qui se déroule au présent d'un échange de la parole directe du dialogue entre *moi et toi* et ne se présente pas comme un événement où le conteur servait d'intermédiaire.

Mais à l'époque où le modèle canonique n'est plus unique au théâtre, il existe d'une façon légitime un large éventail de formes théâtrales. Ce qui nous intéresse, c'est la manière dont l'auteur de romans, Marguerite Duras, a exploité pour elle-même la situation qui veut qu'un drame autrefois absolu se soit ouvert au profit de différents genres de discours, d'actes de paroles.

La relation de Marguerite Duras avec le théâtre traditionnel (mais aussi avec le cinéma vers lequel, à un certain moment de sa voie artistique, elle se tournait d'une façon continue) est sinon conflictuelle du moins ambivalente. Ce qui la gênait au théâtre, c'était ce qui fait du théâtre le théâtre, c'est-à-dire que le théâtre est un art d'interprétation, un art collectif et en représentation directe. Que le texte au théâtre, dans ses sens virtuels se concrétise et que, aussi bien dans le corps que dans la voix de l'acteur, se transforme en image d'un homme indentifiable, en personnage dramatique. «Un acteur se met devant le texte, et le prend. Il n'est jamais derrière», se désole Marguerite Duras, comme s'il s'agissait de la saisie de ses biens. Elle considère la façon classique de jouer le texte comme la trahison de l'auteur: «C'est quand un texte est joué qu'on est au plus loin de l'auteur», ajoute-t-elle³. Après les débuts quasi

² P. Pavis : *Dictionnaire du Théâtre*, Paris : Dunod, 1996 : 376.

³ M. Duras et autres : *Marguerite Duras*, Paris : Albatros, 1984 : 112–113.

traditionnels (par exemple sa pièce *Des journées entières dans les arbres*, mise en scène par J.-L. Barrault dans les années 60 avec Madeleine Renaud dans le rôle de la Mère, est encore tout à fait «normale»), Marguerite Duras commence avec une innovation, bien que, déjà à cette époque elle décrive la relation entre le texte et la scène comme un duel inégal : «[...] aucune image ne peut remplacer la phrase»⁴. Ici je ne peut que renvoyer à la discussion qu'elle menait à cette époque avec Jean-Louis Barrault, homme de théâtre par-excellence, *au sujet fondamental : texte versus scène, la parole écrite versus la parole proférée* et qui a été publiée dans la revue *Cahier Renaud-Barrault*, No. 91 en 1976.

Comment mettre en scène ses textes ou plus précisément, comment les proférer ?

Faire du théâtre lu, pas joué est son mot d'ordre. Parce que «le jeu enlève au texte, il ne lui apporte rien, c'est le contraire, il enlève de la présence au texte, de la profondeur, des muscles, du sang»⁵.

En partant de cette conviction, sa vision de l'approche au texte est la suivante :

Un acteur (qui) lit un livre tout haut [...] avec rien à faire d'autre, rien que garder l'immobilité, rien qu'à porter le texte hors du livre par la voix seule, sans gesticulations *pour faire croire au drame du corps souffrant à cause des paroles dites* (souligne S. Š.), alors que le drame tout entier est dans les paroles et que le corps ne bronche pas,

pouvons-nous lire dans son article déjà cité par nous *Le théâtre* publié dans le recueil *La vie matérielle*. Elle a en vue approximativement ce que B. Brecht, le théoricien du théâtre épique, recommandait à ses acteurs : de jouer à distance, sans émotions, d'une manière dépersonnalisée. Ce débit devrait finalement d'après elle faire ressortir au premier plan, et en guise du personnage principal, toute l'oralité du texte. Elle envisageait différents effets spéciaux produits par la parole scénique (ou bien filmique) et proposait des modèles d'élocution assez précis. Il peut s'agir soit d'un débit liturgique, qu'elle apprécie beaucoup. Il peut s'agir aussi, le cas échéant, d'une profération colorée d'émotions, comme elle le propose dans le texte *India Song* pour les quatre voix «off» : Les voix féminines, écrit-elle, sont marquées par la folie, tandis que les voix masculines sont enchantées par l'histoire des amants. Mais ce qu'elle préfère le plus, c'est une «voix de la lecture intérieure», parce que, comme elle s'exprime en préparant le film *Le camion*, ce qu'elle essaie de rendre,

⁴ *Ibid.* : 16-17.

⁵ M. Duras : *La Vie matérielle*, Paris : Gallimard folio P.O.L., 1987 : 17.

c'est précisément «ce que j'entends quand j'écris. C'est que j'ai toujours appelé la voix de la lecture intérieure»⁶. Elle reste donc toujours passionnellement attachée à son travail à table, et elle pose l'acte littéraire au dessus de tout. Parce que : «Quand un acteur joue, il est en représentation. Acteurs et hommes politiques sont délégués, ils ne sont plus eux-mêmes, ils vendent leur marchandise. Un bon acteur, c'est celui qui vend le mieux, c'est le seul porte-parole de la marchandise vendue⁷.»

Le refus de la représentation mimétique du monde et du jeu psychologique est chez elle beaucoup plus qu'une condamnation d'une certaine poétique ou esthétique traditionnelle, c'est son credo philosophique et politique. Ainsi elle se range dans une famille d'intellectuels et d'artistes qui, déçus après l'année 1968, refusaient la société de consommation et ses méthodes de marketing avec leurs moyens agressifs et spectaculaires pour séduire les consommateurs. Dans ce cadre, Marguerite Duras refuse une hypertrophie de l'image de notre époque et de notre société du spectacle comme manifestation de s'imposer d'une façon consummatrice et d'une façon totalitaire. (Voir ce sujet, par exemple, dans les articles d'Umberto Eco, Noam Chomsky, Guy Debord et chez les autres).

Mais il y avait des acteurs qu'elle admirait : M. Renaud, J. Moreau, D. Seyrig, M. Lonsdale. Les acteurs caractérisés par un jeu intériorisé, se manifestant par une expression minimaliste.

Elle aimait ce type de jeu d'acteur, car le style de théâtre qu'elle accepte, c'est le théâtre intime, minimaliste, le théâtre de la pensée ou de l'intérieur (selon le classement de Jean-Pierre Sarrazac) ; le théâtre joué dans un petit espace approprié à l'écoute des sons même les plus subtils et des moyens paralinguistiques.

Celui qui s'identifiait le plus à son style était le metteur en scène *Claude Régy* et avec lui plusieurs acteurs : je viens d'en mentionner quelques-uns. Pour C. Régy, la rencontre avec le texte de la pièce *L'amante anglaise*, qui existait tout d'abord sous forme de roman, a été un tournant dans son travail : «[...] je crois qu'avec *L'amante anglaise* on est allé aussi loin qu'on peut aller dans ce sens, *c'est qu'il n'y ait plus aucune image représentée* (souligné par S. Š.). C'était un travail qui reposait sur l'imagination des spectateurs. C'est finalement eux qui faisaient le travail, aidés en cela naturellement par l'imagination des acteurs»⁸. Une telle manière d'interpréter — plutôt une mise en voix qu' une mise en jeu

⁶ M. Duras et autres : *Marguerite Duras, op.cit.* : 113.

⁷ *Idem.*

⁸ *Cahiers Renaud-Barrault*, No. 91, Paris : Gallimard, 1976 : 11–12.

ou mise en scène—était adéquate pour le sujet absence/présence, qui était comme le leitmotiv de toute la création de Duras : ce qui intéresse Duras, c'est le moment de l'apparition de quelque chose (de l'amour, de la passion) et aussi le moment de la disparition itérative (comme elle l'avait formulé dans un entretien à la TV), quand ne reste que la trace, qu'un souvenir, qu'un écho. Ce sont les apparitions et disparitions fragiles qu'elle cherche dans l'acte de l'écriture— une activité qu'elle considère comme une activité illégale—publier ce qu'on a écrit c'est comme sortir de l'illégalité : au théâtre le texte prononcé, un discours publié dans l'acte de profération signifie rompre la virtualité du texte par sa concrétisation et l'énonciation théâtrale représente pour elle un acte assez brutal ; c'est pourquoi elle prend toutes les mesures pour que dans une représentation théâtrale soit gardé maximum de fragilité, d'indéfini, et de discrétion de l'écriture littéraire.

Si, chez Marguerite Duras, la parole est privilégiée et rien ne lui est égal à la scène, il reste à se demander dans quelle langue l'auteur écrit. Cette question a été examinée dans une multitude de travaux, donc je ne vais mentionner que quelques citations fragmentaires. C'est son retour vers l'écriture autobiographique, fin 1970, début 1980, qui est considéré comme le tournant dans son style et qui a culminé dans son excellent roman *L'Amant*.

La langue de Duras, d'abord et avant tout orale, précède donc le temps second de l'écriture, qui n'est toujours déjà que dévoiement, abolition de sa nature vocale originaire et en cela irrévocable perversion. Toute composition rétrospective par traduction scriptuaire ne saurait être pour Duras que *la réitération d'une trahison*, celle—dont elle gardera toute sa vie la culpabilité—d'avoir abandonné son parler vietnamien à l'âge de dix-huit ans pour quelques années plus tard se mettre à écrire en français. Proprement poétique, cette irrémissible contradiction à l'oeuvre dans le texte donne à entendre et à lire mieux que toute autre *l'insurtable fracture d'une subjectivité et d'une écriture métisse*,

écrit Catherine Bouthors-Paillart dans son travail *Duras la métisse*⁹.

Elle-même caractérise l'écriture dans son roman *L'Amant* comme une composition musicale, mesure par mesure, lorsque des correspondances entre elles se trouvent elles-mêmes, à son insu. Mais de l'autre côté, malgré l'organisation musicale du texte, elle voit aussi l'aspect négligé de son écriture qu'elle appelle «un style de laisser-aller, d'aban-

⁹ C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse*, Genève : Droz, 2002 : 229.

don[...] de retrouvailles avec le parler aussi des régions frontalières dans le monde»¹⁰.

Une présence spécifique du parlé et de l'oral dans son style littéraire est colorée en plus par l'interférence de cette autre langue dans le français : «Quand je lis Duras, je trouve qu'elle n'a pas une rythmique française. Sa musicalité me paraît plutôt orientale. D'ailleurs elle a beaucoup de répétitions, ce qui est un autre trait du vietnamien», constate K. Lefèvre¹¹.

Ecrire signifie pour elle, entre autres, se connecter avec l'inconnu en elle, avec l'étranger en elle, avec la voix de cet autre, et de son bilinguisme refoulé. Et ainsi, quand elle écrit, le phénomène du métissage, dans le sens du mot littéral et aussi métaphorique, se met sous sa plume. «En ce sens on peut envisager la langue de Duras comme une *entre-langue* : littéralement 'contaminée', comme constamment détournée par les accents d'une langue parasite, elle donne à entendre et à lire — tout comme les personnages de la fiction durassienne dont l'élocution est elle-même déformée par les réminiscences accentuelles d'une autre langue — un texte à plusieurs voix, des voix à multiples tessitures¹².» Toutefois, il ne s'agit pas d'un type de représentation du parlé d'un étranger, comme par exemple chez Molière ou chez Feydeau, chez qui le langage d'un étranger est écorché directement et spontanément sur un espace plus grand, reproduit, transcrit et surtout représenté comme le langage comique. Chez Duras, c'est le plus souvent rendu uniquement par des allusion ; à grands traits. L'étrangeté du parler des personnages étrangers est rendu par la description, éventuellement une langue étrangère se projète — comme nous venons de mentionner — dans les effets de musicalité et de rythme, dans l'oralité de son écriture.

Si le style de ses textes écrits se caractérise par une telle qualité comme l'oralité, il vaut la peine de remarquer ce qu'a apporté la recherche dans le domaine de son parler. *Zsuzsanna Fagyal* s'est consacrée à ce travail. Elle a fait une analyse d'un interview avec Duras au sujet du roman *L'Amant*. La question qui a été posée avait pour but de savoir si le parlé et l'écrit chez Duras étaient différents. La chercheuse hongroise s'est aperçue que «la parole de Duras se caractérise par une grande maîtrise des phénomènes mélodiques, respiratoires et de durée, caractérisant essentiellement la lecture des textes écrits». Et ensuite : «[...] durant tout l'interview, Duras est 'maître' de son dire et ne semble

¹⁰ C. Bouthors-Paillart : *Duras la métisse, op.cit.* : 150.

¹¹ *Ibid.* : 225.

¹² *Ibid.* : 67.

pas subir la servitude du déroulement du temps [...] Au contraire, elle 'prend son temps' pour formuler son discours, ce qui est le cas, par exemple, des hommes politique»¹³.

Marguerite Duras n'a pas donc été seulement maître de la plume, mais aussi de la parole, comme nous venons de le voir. Par son écriture originale, elle a résolu plusieurs questions de la création. Les linguistes approuveraient sûrement son intuition dans le domaine de la langue. A savoir des glissements ingénieux entre l'écrit, le parlé et l'oralité. Nous pouvons expliquer ces passages par l'intermédiaire de la notion oralité. *Oralité*, en effet, «relève aussi bien de l'écriture que du parler» et «est caractérisée par un primat du rythme et de la prosodie dans le mouvement du sens»¹⁴. Alors Duras défendait son oralité textuelle comme primaire et elle exigeait des acteurs qu'ils la transmettent d'une façon sensible sur scène en faisant d'elle le personnage principal au théâtre.

¹³ Zs. Fagyal : 'Le style vocal de Marguerite Duras', in : *Marguerite Duras*, Rencontres de Cerisy, 1994, sous la direction de Alain Vircondelet, éd. Écriture.

¹⁴ Voir article «Oralité», in : *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*. Dirigé par J.-P. Sarrazac, Louvain-La-Neuve : Études théâtrales, 2001 : 83.