

Šrámek, Jiří

## L'univers dramatique de Marguerite Duras

*Études romanes de Brno*. 1980, vol. 11, iss. 1, pp. 17-25

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/113295>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIRÍ ŠRAMEK

## L'UNIVERS DRAMATIQUE DE MARGUERITE DURAS

### a) Définition du problème

Romancière, Marguerite Duras est l'auteur d'une œuvre théâtrale abondante qui se range parmi les productions du théâtre d'avant-garde. Elle a trouvé sa place à côté des dramaturges nouveaux joués sur les scènes d'essai parisiennes (notamment à l'Odéon, devenu en 1959 le Théâtre de France sous la direction de Jean-Louis Barrault). Amenée à s'intéresser au théâtre, Marguerite Duras est à la recherche d'un théâtre à sa mesure dont la puissance dramatique tient, dès le début, à l'allusion, et non à l'expression directe.

Dans l'évolution du théâtre d'après-guerre, les années de 1950 à 1960 voient l'apparition d'éléments provocateurs d'un style «nouveau» qui rompent avec la tradition théâtrale. La désintégration de l'action dramatique, des personnages et du langage a fait scandale. Cet antithéâtre visait à prendre conscience, à sa manière, du non-sens de l'existence humaine, du sentiment de l'absurdité qui déchire l'homme occidental contemporain. C'est ainsi que les structures traditionnelles cassées se voient dotées d'une portée quasi-révolutionnaire et métaphysique. L'écriture dramatique de Marguerite Duras témoigne d'une radicalisation de plus en plus marquée des éléments caractéristiques de son théâtre dans le sillage des auteurs du théâtre de l'absurde.

Les thèmes principaux du théâtre durassien peuvent se réduire à trois: a) l'amour (*Le square*, 1957, *La musica*, 1965, *Suzanna Andler*, 1969), b) l'échec (*Les viaducs de la Seine-et-Oise*, 1960, *Des journées entières dans les arbres*, 1965, *Yes, peut-être*, 1968, *L'amante anglaise*, 1968, *Un homme est venu me voir*, 1969), et c) la difficulté de la communication (*Les eaux et forêts*, 1965, *Le shaga*, 1968). La division est un peu artificielle, parce que ces thèmes sont liés les uns aux autres. L'amour est une tentative qui se solde par un échec, celui-ci, à son tour, étant l'aboutissement d'un effort inspiré par l'amour dans le sens le plus général du mot. La communication est indispensable pour combler la distance qui sépare les individus qui se cherchent.

### b) Entre le silence et le lyrisme

Les pièces durassiennes, qui creusent la psychologie des héroïnes malheureuses dans leur vaine recherche de l'amour (*Le square*, *La musica* et *Suzanna Andler*), n'ont pas l'ambition de dévoiler l'âme des personnages. L'action y compte moins que les situations lyriques et le langage. Courtes et simples,

elles ne sont pas capables de développer une action dramatique proprement dite. Il n'est pas question de substituer à l'action dramatique un théâtre poétique ou lyrique, ni de s'engager dans l'impasse d'une rhétorique immobile de dialogues d'idées. Elles sont vidées de toute émotion par la vision de l'amour comme chose absurde: l'amour est un sentiment irrésistible qui pousse l'être humain à se rapprocher de l'autre, mais ce rapprochement étant irréalisable, le résultat ne peut être que frustration.

L'action du *Square* se déroule en quelques heures, un après-midi, dans un square. Une bonne qui promène un enfant y rencontre un homme, un voyageur de commerce. Ils se mettent à parler, ils parlent comme pris d'un désir incoercible de parler, voulant profiter de cette occasion rare, peut-être unique. Leur dialogue dévoile progressivement la différence essentielle de leurs caractères. L'homme est un réaliste, content de sa place à côté des autres; il ne gêne personne, et ne se laisse gêner par personne. La jeune fille est une rêveuse, attendant un changement qui modifierait radicalement son existence. Elle attend un libérateur, un mari. Les avances pudiques mais significatives de la jeune fille marquent la progression de son drame intérieur. Le dénouement «extérieur» — le commis-voyageur viendra-t-il au bal ou non — n'est pas certain. Le dénouement «intérieur», plus important, laisse à la fin les deux protagonistes sensiblement changés. La jeune fille commence à se rendre compte que la réalité et le rêve sont deux domaines distincts, et l'homme découvre que lui non plus n'est pas toujours sans illusions.

Jacques Guicharnaud rappelle à propos du *Square* le théâtre de Jean-Jacques Bernard, des années vingt, à savoir son «école du silence», caractérisée par les pauses, hésitations et réticences verbales dans la construction des dialogues.<sup>1</sup> Jean Duvignaud parle de «l'incantation simple de deux personnages apparents qui paraissent chercher l'essentiel avec le seul instrument qui ne le leur apportera jamais, le langage».<sup>2</sup> Il est vrai que c'est en particulier par l'intermédiaire du caractère soigné du langage, par l'intermédiaire des répétitions qui témoignent des difficultés qu'ont les personnages à s'exprimer, et par l'intermédiaire de la multiplication des conjonctions et des adverbes (statistiquement différents de ceux qu'on emploie dans la langue parlée<sup>3</sup>), que Marguerite Duras obtient l'écart entre la scène et la réalité, typique de son théâtre.

Ce drame qui n'a jamais marché — pour reprendre l'expression de Marguerite Duras elle-même<sup>4</sup> — et qui rappelle «le théâtre à l'état pur» de Racine et de Tchekhov<sup>5</sup> est un drame de la difficulté d'être, celui des hommes qui sont là et qui n'ont pas demandé à y être.

Le sujet de *La musica* est l'histoire de deux divorcés. Leur dialogue reconstruit la vie de tous les jours d'un couple marié livré en proie à l'ennui conjugal. L'amour est conçu comme une incertitude constante. Voilà pourquoi

---

<sup>1</sup> Jacques Guicharnaud, with June Guicharnaud, *Modern French Theatre from Girardoux to Genet*. New Haven and London, Yale University Press 1967, p. 189.

<sup>2</sup> Jean Duvignaud, «Le clair-obscur de la vie quotidiennes», *Cahiers Renaud Barrault*, N° 52, décembre 1965, p. 21.

<sup>3</sup> Jacques Guicharnaud, *op. cit.*, p. 190.

<sup>4</sup> Hubert Nyssen, «Marguerite Duras, un silence peuplé de phrases», *Synthèses*, N° 254-255, 1967, p. 49.

<sup>5</sup> Olivier de Magny, «Le squares», *Les Lettres Nouvelles*, N° 43, 1956, p. 653.

il aurait été possible pour Michel et Anne-Marie, qui voient que leur amour n'est pas mort mais qui savent aussi qu'il est devenu impossible, de préférer vivre cet amour malheureux qu'ils sont déjà en train de vivre plutôt que d'en risquer un autre. Peut-être n'ont-ils pas cessé de s'aimer, mais — comme le fait remarquer Georges Pillement — «ils savent qu'ils ne peuvent pas revenir en arrière sans provoquer de la souffrance et du désespoir».<sup>6</sup>

*La musica* reprend le thème du *Square* à un degré plus avancé: l'amour-rêve devient l'amour-réalité. Pourquoi celui-ci n'apporte-t-il pas le bonheur attendu? L'héroïne de *Suzanna Andler*, une femme mariée, riche, libre des soucis de la vie quotidienne, incarne l'idéal de la bonne du *Square*. Mais Suzanna Andler est malheureuse et trouve sa vie vide. L'héroïne durassienne tend la main à un homme, mais elle est toujours déçue. L'être humain est encore imparfait: malgré son désir ardent d'aimer, il n'en est pas capable. S'il est clair que Michel Cayre ne sait pas s'il aime Suzanna, il est non moins clair que Suzanna éprouve les sentiments les plus purs pour Bernard Fontaine. Trois jours après la mort de cet homme, elle rêve à ce qui aurait pu avoir lieu il y a quelques années. Suzanna lie l'idée de la mort à celle d'un amour absolu. Elle croit en avoir été très proche avec Bernard Fontaine. Quel homme Suzanna Andler aime-t-elle? Aime-t-elle du tout? Qu'est-ce l'amour? Il y a que le véritable amour est invivable. Il existe, comme la mort, mais il n'est pas possible de le vivre. Suzanna pense même se tuer avec Michel. (Vraiment? Le couple tragique?) L'amour est une décision fatale.

Florence Delay évoque à propos de cette pièce le nom de Françoise Sagan,<sup>7</sup> tandis que Marguerite Duras elle-même parle d'«une pièce de boulevard», proche du mélodrame.<sup>8</sup> (S'il faut en croire Alfred Simon, le drame trouve difficilement sa pureté et, depuis un demi-siècle, la plupart des drames sont des mélodrames plus ou moins déguisés.)<sup>9</sup> Le théâtre durassien n'est pas un théâtre aux idées claires. C'est un théâtre qui s'interroge et qui cherche. L'extrémisme des personnages — cet ennui qui fait mal, cette façon de songer à commettre un acte définitif qui mettrait fin à leur existence banale, ou cette attente fébrile qu'un tel acte arrive de l'extérieur — doit visualiser le drame universellement humain. Jacques Guicharnaud constate que les personnages durassiens souffrent de l'«ontalgie». Il emploie ici le mot inventé par Raymond Queneau, et désignant la maladie d'être.<sup>10</sup> La seule aptitude qu'ont les personnages durassiens est celle de parler. Bien que tous les sentiments ne soient pas poussés au noir, la portée symbolique du «théâtre d'amour» de Marguerite Duras s'appuie sur des idées-forces qui constituent une image mythique de l'homme de notre époque — l'homme désolé, abandonné, triste et seul. L'amour irréalisable est l'expression de ce mythe nouveau. Il se reflète dans la situation dramatique qui, tenant lieu d'action, forme le noyau du drame durassien. La situation dramatique de l'homme est due à sa condition humaine. L'homme

<sup>6</sup> Georges Pillement, *Le Théâtre d'aujourd'hui de Jean-Paul Sartre à Arrabal*. Le Bélier 1970, p. 388.

<sup>7</sup> Florence Delay, «Marguerite Duras: Suzanna Andler», *La Nouvelle Revue Française*, N° 206, 1970, p. 307.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 307.

<sup>9</sup> Alfred Simon, *Dictionnaire du théâtre français contemporain*. Paris, Larousse 1970, p. 137.

<sup>10</sup> Jacques Guicharnaud, *op. cit.*, p. 189.

est destiné à être heureux, mais il cherche désespérément la voie qui mène au bonheur.

Dans les trois pièces dont il vient d'être question, l'univers dramatique de l'auteur est un univers hostile à l'homme. Cependant, les rêves que font toutes les héroïnes durassiennes, et leurs tentatives réitérées laissent à penser qu'il y a quelque chose de positif dans ce monde, quelque chose qui vaut la peine d'être cherché.

c) *Entre la tranche de vie et l'absurde*

Le thème de l'amour, si typique des romans de Marguerite Duras, est sensiblement moins important dans son œuvre dramatique. A côté des trois pièces dont le sujet est une femme en quête de l'amour, Marguerite Duras est l'auteur de sept autres drames qu'on peut qualifier de philosophico-politiques. La même fatalité y mène les héros à l'échec — échec qui se substitue à la frustration des héroïnes des pièces traitant de l'amour.

Trois de ces pièces (*Les viaducs de la Seine-et-Oise*, *Des journées entières dans les arbres* et *L'amante anglaise*) sont des recherches qui ne sortent pas d'un cadre en principe conventionnel. Les quatre autres (*Les eaux et forêts*, *Yes, peut-être*, *Le shaga*, *Un homme est venu me voir*) s'apparentent, dans la présentation du conflit dramatique, et par la modification du rôle du langage, au théâtre de l'absurde. L'attention portée au détail authentique rappelle la technique du théâtre naturaliste (élément qui, on le sait bien, n'est pas étranger à l'antithéâtre), et l'importance accordée au rôle de l'atmosphère est inspirée par le théâtre symboliste (qui, lui non plus, n'est pas aux antipodes du théâtre d'avant-garde moderne).

Les protagonistes des *Viaducs de la Seine-et-Oise*, pièce qui s'inspire d'un fait divers que le dramaturge reprendra dans *L'amante anglaise*, sont deux ratés qui finissent par tuer. Marcel et sa femme Claire assassinent leur cousine sourde-muette qui vivait dans leur ménage depuis vingt-six ans. L'initiative est venue de Claire, mais c'est Marcel qui a tué. Ce meurtre absurde, commis par le vieux couple, met fin à leur vie insupportable de gens qui n'ont, semble-t-il, jamais trouvé de contact avec les autres. Le rideau de silence est remplacé par celui du bavardage. Marcel et Claire parlent tout le temps. Cependant, malgré la clarté offensive et la simplicité de tout ce qu'ils disent, ils ne disent en fait rien.

Le jeune homme, probablement un psychiatre, qui cherche les mobiles du crime de l'héroïne de *L'amante anglaise*, Claire Lannes, mène un interrogatoire psychologique. Claire a tué sa cousine, une sourde-muette, qui vivait chez Lannes à Viorne. Le premier interrogé qui vient sur la scène est Pierre Lannes, le mari de la coupable. Il rappelle les moments dans lesquels la folle avait besoin de détruire. Cependant, elle paraissait inoffensive et personne ne se doutait du crime. Pierre pense que Claire, dans sa logique folle, aurait dû le tuer, lui. Mais Claire, interrogée, ne parle jamais de son mari. Elle rêvait de tuer successivement presque tous les hommes qu'elle connaissait, y compris son premier amant, l'agent de Cahors, devenu son dieu. La trahison de celui-ci, l'avait poussée à tenter de se suicider. Claire n'a jamais perdu l'idée de ce bonheur éprouvé à Cahors, elle en rêvait dans le jardin, auprès de sa fleur favorite, la menthe anglaise. Elle a tué sa cousine plus ou moins par hasard — elle était là. Dans la cave où elle a tué la victime, elle a inscrit deux mots sur le mur: Cahors et Alfonso. Elle a écrit le nom d'Alfonso, un ouvrier italien

dont elle espérait jadis qu'il allait l'aimer, pour le rappeler, pour qu'il l'aide à se libérer. Son dernier appel — comme probablement les précédents (adressés à qui, et quand?) — sont restés sans écho.

Alors qu'on pourrait prétendre que *Les viaducs de la Seine-et-Oise* mettent la pièce écrite au-dessus de la pièce jouée, *L'amante anglaise* fait le contraire. La mise en scène de Claude Régy, qui s'efforce de démontrer la possibilité du crime en gestation dans chaque homme, en fait un spectacle de choc. Claude Régy invite les spectateurs à s'identifier aux personnages du drame. Tout le monde porte en soi un crime latent; chacun est un meurtrier en puissance. Pierre Lannes n'avoue-t-il pas à l'enquêteur que lui aussi avait songé à tuer Marie-Thérèse et que c'est Claire qui l'a fait? «Je pense, dit Marguerite Duras, que les Lannes étaient des prolétaires. Je les ai dégradés au rang des bourgeois pour que leurs pairs se reconnaissent en eux. Je parle pour Pierre Lannes. Claire Lannes, elle, du fait de sa folie et du crime qui en découle, est déclassée.»<sup>11</sup> La petite salle choisie pour le spectacle devait aider à supprimer l'illusion théâtrale. «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.»<sup>12</sup>

Toutefois, ni dans *L'amante anglaise*, ni dans les *Viaducs de la Seine-et-Oise*, l'enquête ne vient à bout des raisons du crime. Une révolte, folle et insensée, peut être alléguée en dernier ressort. Les coupables manifestent une certaine volonté d'autodestruction. Ils savent que leur crime mettra inévitablement fin à la vie qu'ils mènent, mais c'est une vie qu'ils détestent. C'est peut-être ce à quoi Marguerite Duras pense en disant que c'est «un livre de suicide».<sup>13</sup>

L'autodestruction des personnages constitue le sujet de la pièce *Des journées entières dans les arbres*, drame de l'échec par excellence. Tous les personnages — Jacques, sa mère et Marcelle, son amante — sont des ratés. Toutes leurs tentatives — s'ils décident d'en entreprendre — finissent mal. Ils s'efforcent en vain de se rapprocher l'un de l'autre; ils se voient destinés à un isolement sans issue, à vivre une vie qui ne leur donne pas de satisfaction. L'héroïne de la pièce est une vieille mère bavarde et gloutonne qui vient faire une visite-éclair à son fils Jacques à Paris. L'effort de la mère pour arracher Jacques à sa vie inutile — si c'était vraiment son intention — a échoué. Une seule journée passée ensemble a suffi à les séparer de nouveau l'un de l'autre. De ce point de vue, la mission de la mère est un échec complet. Mais il y a autre chose — la mère approuve *in petto* la conduite de son fils qui a choisi de rester un enfant toute sa vie.

Du point de vue de la technique théâtrale, *Des journées entières dans les arbres* est la dernière pièce dans laquelle les éléments traditionnels ont le dessus, bien qu'elle montre, comme le fait remarquer Gilbert Guilleminault, «cet art suggéré de l'incommunicable, fait de mots banals, de malentendus, d'absurde, de refoulement»,<sup>14</sup> art qui marque — on a pu le voir — les premières tentatives scéniques de Marguerite Duras. Venue au théâtre plus tard qu'au roman, elle éprouve un souci de «renouveau» qui coïncide avec certaines

<sup>11</sup> Marguerite Duras, «L'amante anglaise», *L'Avant-scène*, N° 422, 1960, p. 6.

<sup>12</sup> Claude Régy, «Un spectacle de voyeurs», *L'Avant-scène*, N° 422, 1960, p. 7.

<sup>13</sup> Madeleine Chapsal, *Quinze écrivains, Entretiens*. Paris, René Julliard 1963, p. 58.

<sup>14</sup> Gilbert Guilleminault, «Trois acteurs d'une qualité exceptionnelle», *L'Avant-scène*, N° 132, p. 78.

tendances caractéristiques du théâtre d'avant-garde, tendances qui iront en s'intensifiant.

Comme le dramaturge ne fait aucun choix dans le réel, Robert Abirached constate que dans *Des journées entières dans les arbres* Marguerite Duras «découpe des tranches de vie, elle tricote du naturalisme à la petite aiguille, mais une musique entêtée chemine derrière ce compte rendu, *moderato cantabile*, trace ses thèmes à la sournoise et finit par s'imposer toute seule». <sup>15</sup> Pierre Marcabru trouve dans cette pièce «une éloquence de silence» et «une désespérance chantante». <sup>16</sup> Ces traits impliquent les procédés d'expression et la philosophie typique de l'auteur: le décor réaliste avec les personnages dont le langage n'est pas du ressort conventionnel, et dont les dialogues ne disent pas tout. Les personnages se retrouvent pour se perdre et le résultat de leur rencontre avec les autres et avec eux-mêmes (dans un moment de connaissance de soi-même) est une frustration. On a déjà vu que les pièces durassiennes renoncent à une intrigue solide, qu'elles n'aboutissent nulle part et laissent la solution ouverte. Dès le début, le théâtre durassien vise à dramatiser un problème qui ne se concrétise qu'avec hésitation sur la scène.

Or, s'il y a lieu de parler de l'antithéâtre chez Marguerite Duras, il faut avouer que celui-ci ne représente aucune rupture dans l'évolution de la pensée et de l'écriture dramatique de l'auteur. Quatre drames (*Yes, peut-être*, *Un homme est venu me voir*, *Les eaux et forêts*, *Le shaga*) qui représentent l'antithéâtre durassien «radicalisent» tout simplement les catégories dramatiques déjà largement modifiées. Les personnages qui donnaient l'impression d'individus sans volonté, ni bons, ni méchants, ces êtres tâtonnants qui par l'absence d'individualité devaient représenter l'espèce humaine, sont désagrégés, pour le plupart fous. Leurs paroles inquiètent, ne donnent plus confiance. Le milieu et le temps dans lesquels ils existent sont, plutôt qu'une «tranche», une transformation et une abstraction de la réalité. C'est que la structure de ces drames doit théâtraliser l'absurdité du monde. La plupart des critiques ne considèrent pas comme des réussites ces quatre pièces qui témoignent d'un effort continu du dramaturge vers plus de dépouillement et de «vérité». A la rigueur, l'action de ces pièces est «explicable». Marguerite Duras n'a jamais oublié que les nouvelles techniques ne valent rien si elles ne sont mises au service d'une idée. Mais elle n'est explicable que par elle-même. Les procédés mis en œuvre par l'auteur ont abouti à la réduction du monde référentiel qui se trouve à l'étroit sur la scène.

L'action de *Yes, peut-être* commence après une guerre atomique qui a dévasté — selon toute probabilité — le continent américain. Sur un terrain nu, en Océantique (un continent imaginaire situé entre deux océans, Océantique et Océpacifico), il n'y a que trois personnages: une femme A, une femme B et un homme titubant, l'ancien guerrier qui ne parle pas. Toute la pièce tourne autour de la situation de départ — la trouvaille du guerrier par les deux femmes. Elles parlent tout le temps du guerrier trouvé et des choses qui s'y rattachent, mais leur dialogue manque de suite. Les femmes savent qu'il y a eu

---

<sup>15</sup> Robert Abirached, «Des journées entières dans les arbres», *La Nouvelle Revue Française*, N° 158, 1966, p. 346.

<sup>16</sup> Pierre Marcabru, «Les enchantements de Marguerite Duras», *L'Avant-scène*, N°132, p. 78.

une guerre et que les vieux d'avant sont tous morts maintenant. La raison de la tragédie atomique est que l'humanité avait pris un mauvais départ. Jadis, dit-on, les plus stupides étaient en dessus, les moins stupides, plus nombreux, étaient en dessous. L'ambition impérialiste et la peur d'un changement chez ceux qui étaient en dessus ont causé la catastrophe. Maintenant, il faut recommencer. C'est ce que font les jeunes qui seront plus sages — *yes, peut-être* (les deux mots les plus fréquemment employés par les deux femmes dans leur dialogue discontinu et bégayant).

La seule force de cette pièce lui vient, à côté des recherches sur le style, de son radicalisme visionnaire. Cependant, il semble que la puissance dramatique et l'appel scénique sont gravement compromis.

*Un homme est venu me voir* est une pièce en un seul acte qui met face à face deux hommes — Steiner X., un ancien juge, et son visiteur inattendu, Marker, un ancien dirigeant politique. Les deux hommes ont été membres du même parti révolutionnaire. Marker a été injustement condamné dans un procès mené par Steiner X. Situation qui semble prometteuse du point de vue dramatique. Cependant, l'auteur réduit l'action à l'indispensable, la conversation de ces deux personnages ne vise point à dramatiser le conflit. Ils cherchent les mobiles de leur comportement sans vouloir juger personne, en s'efforçant de comprendre et de faire comprendre aux autres. Le thème du bonheur revient comme le but d'une quête collective. Malheureusement, la recherche d'un bonheur collectif — tout comme celle d'un bonheur individuel — est une entreprise sans garantie.

Dans son antithéâtre philosophico-politique, Marguerite Duras sait ne pas céder au vertige du non-sens. Les personnages continuent à chercher leurs propres dimensions naturelles. Au début, ils prennent conscience de leur propre insignifiance. Ils se voient le jouet de forces aveugles nommées le destin, la volonté des puissants, l'argent, la fatalité de l'Histoire, dont chacune crée un univers à elle, un univers étranger à l'homme, inexplicable et impénétrable. Pour le moment l'homme ne sait comment dépasser le cercle vicieux de son existence qui le condamne à une recherche éternelle et toujours inassouvie, mais il sait *nommer* les maux qui le troublent. L'univers dramatique de Marguerite Duras est finalement un univers qui ne se ferme pas à l'espoir. La seule force de l'homme réside dans la parole et dans la pensée.

La situation de l'homme qui se sent aliéné dans un monde cruel et absurde est dramatique par excellence. La fatalité que combattaient les héros du théâtre classique n'était-elle pas elle aussi une sorte d'absurdité? La différence de base entre le «théâtre absurde classique» et le «théâtre absurde moderne» est la modification du langage. Auparavant, le langage était une sûreté. De nos jours, le langage lui-même est devenu objet de doute. Or, sans le langage qui donne de la confiance, les hommes ne sont pas capables de s'entendre. Voilà comment naît une autre situation dramatique, celle des hommes qui ne peuvent pas se parler. Le théâtre durassien est toujours resté assez littéraire. Ceci se manifeste avec le plus d'insistance dans les pièces qui posent le problème d'une communication authentique, liée aux recherches les plus avancées sur le langage.

*Les eaux et forêts* est une pièce qui fait rire par certains traits comiques, mais ce n'est pas une comédie. *Les eaux et forêts* sont une farce tragique à l'humour suspect où le rire s'accompagne d'un malaise. Les personnages qui re-



nient l'un après l'autre ce qu'ils affirmaient au début, et retrouvent à la fin leur vérité inquiétante et absurde, rappellent ceux d'Eugène Ionesco.

Dans la rue un chien mord un homme. Ce petit fait divers donne lieu à la rencontre de l'homme avec deux femmes qui s'arrêtent. Peu après, on oublie l'incident, et chacun se met à parler de soi-même. Dans tout ce que disent les personnages il a y un mélange de réel et de fictif, mais à la fin le mensonge devient insoutenable, les masques tombent, et dévoilent trois désespérés. Ils voulaient parler à quelqu'un, et pour cela ils tâchaient d'en imposer aux autres, de piquer leur curiosité. Ils prolongent cette rencontre, mais voyant que le mensonge ne mène nulle part, ils se disent la vérité et, après, ils se taisent et se quittent. Tous les personnages sont taillés dans la même étoffe; ils cherchent désespérément ce dont ils ont besoin et ce dont ils sont incapables — un contact humain.

Attardons-nous un peu sur le registre de la langue employée dans cette pièce absurde. Il y a d'abord dans *Les eaux et forêts* le niveau cérémonieux, artificiel, introduit dans *Le square*. À l'autre bout de l'échelle, opposé au niveau cérémonieux, se trouvent des expressions très populaires, voire vulgaires. Les néologismes sont là pour compromettre la qualité référentielle des mots (comme par exemple la «chichawawa» — un plat superbe qu'on prépare avec des pois de chiches et de la «wawa»). Comme les néologismes originaux (très fréquents aussi dans *Yes, peut-être* et *Le shaga*), les répétitions perpétuelles, les expressions juxtaposées, les calembours, les phrases qui manquent de suite, traduisent aussi une protestation vaine des personnages contre le dernier espoir qui les a déçus. Le langage cesse d'être une chose sérieuse, on est libre de s'en moquer, de jouer avec:

HOMME: Quand il n'y a personne, Missis Johnson?

FEMME 1: Quand il n'y a personne, il mord personne?

HOMME: Quand il n'y a personne à se mettre sous la dent...<sup>17</sup>

*Le shaga*, un autre drame court d'haleine, présente encore une fois trois personnages: un homme H, et deux femmes, A et B. Il est «vraisemblable» (remarque de l'auteur) que ce sont des fous dans une cour d'asile. La femme B parle depuis le matin une langue inconnue, le shaga, qui rappelle un idiome asiatique. Cependant, cette pièce absurde n'est pas une simple «histoire de fous». Pour la folle, le shaga est plus qu'une langue. Il lui permet d'atteindre son plein épanouissement. Le non-accomplissement de tout désir, l'absence d'écho humain qui existent dans le français (c'est-à-dire dans le monde des valeurs que nous connaissons et respectons) ont conduit la femme à un nirvâna qui se suffit à lui-même. Le shaga apporte le renversement des valeurs: la femme fait des raisons de son malheur les motifs de son bonheur.

Le thème de la folie qui apparaît souvent dans les romans de Marguerite Duras (*Le rapt de Lol V. Stein*, *Le vice-consul*, *L'amante anglaise*, *Détruire, dit-elle*) et que nous avons rencontré dans *Les viaducs de la Seine-et-Oise* et dans la version théâtrale de *L'amante anglaise* doit contribuer, dans *Le shaga*, par la décomposition des personnages, à la destruction des barrières qui les séparent. Les personnages trouvent dans leur folie une base pour se comprendre.

L'antithéâtre philosophico-politique de Marguerite Duras présente l'homme

<sup>17</sup> Marguerite Duras, *Les eaux et forêts* (Théâtre I). Paris, Gallimard 1965, p. 29.

comme un être qui se croit appelé au bonheur, mais qui vit dans un univers qui fait tout pour le lui interdire. L'homme a horreur de la solitude, mais il n'est pas capable de se faire comprendre aux autres ni de les comprendre. En tant qu'être qui dépasse le niveau purement sensuel de son existence et s'interroge sur les causes de son malheur, l'homme devient un être absurde. Cependant, cette métaphysique devient chez les personnages durassiens une école de révolte.

d) *En guise de conclusion*

Le théâtre durassien, indépendamment de la division un peu artificielle en pièces conventionnelles et pièces apparentées par le thème de l'angoisse au théâtre de l'absurde, est poussé, par suite de l'ambition de l'auteur de saisir un monde aliéné à l'homme, vers la recherche des voies compatibles avec les procédés d'expression indirects, allusifs et ambigus.

Le nombre réduit d'acteurs, le décor réaliste mais statique, les mots des dialogues qui sonnent creux, créent un monde vide où les espoirs des héros du drame n'éveillent aucun écho. Marguerite Duras se prive des ressources de l'intrigue, de l'exploitation de la charge dramatique potentielle que lui présente la situation de départ et qu'elle pourrait développer dans les dialogues gradués et menés vers un dénouement final. Elle se plaît dans des situations qui offrent différentes issues et dont le sens n'est pas certain. Elle propose un théâtre dépouillé, des situations qui sont d'une simplicité extrême, mais qui, en même temps, visent à intercepter ce qu'il y a de fluide, de non-défini et d'indéfinissable dans l'angoisse humaine. Le spectateur se doute de l'existence de cette angoisse chez les personnages tenus à distance, mais l'action dramatique est souterraine, suggérée, érosive, extérieurement très sobre. La destinée de la bonne (*Le square*), de Suzanna Andler (*Suzanna Andler*), d'Anne-Marie Roche (*La musica*) n'émeut pas plus le public que celle de Marker (*Un homme est venu me voir*) ou que celle des protagonistes anonymes de *Yes, peut-être* et du *Shaga*. Le drame durassien est «désémotionnalisés», malgré le lyrisme qui apparaît dans les pièces traitant de l'amour.

Nous avons évoqué, à propos du théâtre durassien, le théâtre d'avant-garde, le naturalisme et même le symbolisme. Un tel classement est limité: il se borne à déterminer les coordonnées du drame durassien; il n'exprime pas son intérêt principal. La construction théâtrale de Marguerite Duras, unique et originale, est au service d'un univers dramatique qui est caractérisé par la difficulté d'être. Marguerite Duras maltraite l'apparence scénique, avec sa panoplie de procédés établis, consacrés, et cherche à traduire, par son écriture dramatique, l'angoisse de l'homme occidental contemporain qui, dans les conditions actuelles de son existence, est incapable de satisfaire ses ambitions légitimes. Les personnages durassiens sont des êtres inadaptés par nature. Certains même (*Le shaga*, *Yes, peut-être*, *Les eaux et forêts*) paraissent totalement inadaptés. Ces inadaptés, ces fous, se révoltent non seulement contre l'absurdité de leur condition humaine, mais encore contre l'injustice du monde concret dans lequel ils vivent. Le malaise qui s'empare des personnages durassiens est présenté d'une façon assez abstraite, plus rationnelle qu'émotionnelle, mais le drame durassien arrive à la raison à travers le cœur. Le théâtre de Marguerite Duras est un *théâtre de provocation*, une recherche passionnée faite au nom de ceux qui ne peuvent pas trouver leur place dans le monde.

