Document généré le 24 avr. 2024 17:26

Jeu
Revue de théâtre

Le théâtre de Duras : un objet d'études universitaires

Johanne Bénard

Numéro 123 (2), 2007

Duras dramaturge

URI : https://id.erudit.org/iderudit/24240ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Bénard, J. (2007). Le théâtre de Duras : un objet d'études universitaires. *Jeu*, (123), 130–132.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 2007

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

JOHANNE BÉNARD

Le théâtre de Duras : un objet d'études universitaires

Si l'œuvre de Duras est un important objet d'études de la recherche universitaire, sa part théâtrale en est le parent pauvre. Dans cet article qui est le résultat d'une recherche bibliographique visant à répertorier les thèses françaises, canadiennes et américaines des trente dernières années, je montrerai que cette œuvre théâtrale importante du XXe siècle n'a pas suscité autant de travaux universitaires qu'on aurait pu le penser[1]. Certes, cela tient d'abord au fait qu'il est non seulement difficile, dans l'œuvre de Duras, de distinguer le « genre » des textes, mais encore que Duras elle-même donne différentes versions d'une même histoire en récrivant ses propres textes pour le théâtre et le cinéma. Dans l'introduction de sa thèse de 1984, qui a été par ailleurs publiée en 1988, le constat de la pauvreté de la critique durassienne sur le théâtre que fait Liliane Papin demeure toujours juste : « Quelle place accorder au théâtre dans une œuvre où pièces, romans et films se suivent dans une seule et même démarche, issus d'une même écriture, dans un va-et-vient constant d'une forme à l'autre[2] ? » D'ailleurs, tel que le note aussi Papin, le texte de théâtre chez Duras ne se présente-t-il pas toujours comme une « simple extension de l'écrit pur[3] » ? Mais on aurait tort, comme le montrent du reste les sujets de thèses dont je parlerai, d'y voir un obstacle incontournable à l'étude de l'œuvre de Duras dans sa dimension théâtrale. Il y a lieu d'espérer que les mises en scène, qui continuent de transformer l'œuvre essentiellement polymorphe de Duras, inviteront d'autres chercheurs à explorer cet important corpus dramaturgique du XXe siècle.

Sur les vingt thèses répertoriées, une seule vient du Québec[4], trois sont de la France et seize des États-Unis. La thèse la plus ancienne, qui provient de l'université Harvard, date de 1976, alors que les autres se distribuent assez également entre 1984 et 2003 : six dans les années 80, huit dans les années 90 et cinq depuis 2000. Les

1. Je tiens à remercier ici Nathalie Soini, bibliothécaire de l'université Queen's (à la bibliothèque Stauffer), pour l'aide précieuse qu'elle m'a apportée dans cette recherche. On pourra d'ailleurs retrouver les références complètes des thèses en faisant appel aux deux moteurs de recherche principaux suivants : « Proquest », pour les thèses américaines et canadiennes, et « Abes », pour les thèses françaises.
2. *L'Autre scène. Le Théâtre de Marguerite Duras*, Stanford French and Italian Studies 54, Anma Libri, 1988, p. 2. La thèse elle-même a été déposée à Stanford University.
3. *Ibid.*, p. 3.
4. En fait, il ne s'agit pas d'une thèse : c'est le seul mémoire de maîtrise.

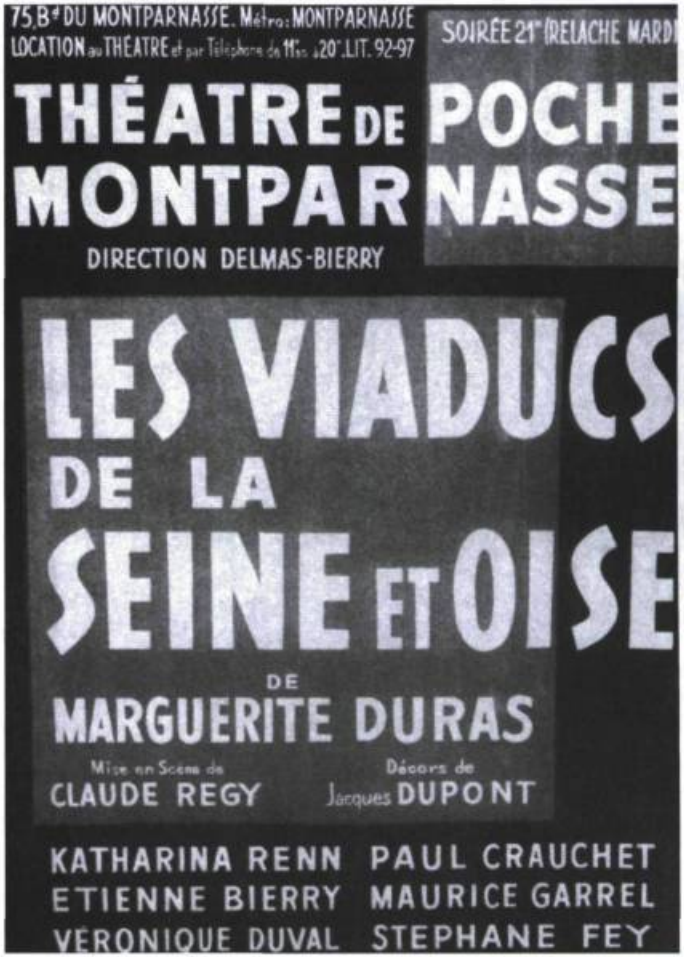
Marguerite Duras. Photo : Hélène Bamberger, gracieuseté des Éditions de Minuit.

thèses thématiques sont rares : c'est le sujet de la thèse de Harvard (« La dynamique du devenir dans le théâtre de Marguerite Duras »), d'une autre thèse américaine sur la fascination du crime (1998), mais aussi de deux thèses françaises : l'une abordant « la poétique de la rupture » (1987) et l'autre « la rencontre et l'exil » (2001). Quant à la thèse de Papin déjà citée, elle comporte également un chapitre plus thématique, sur « la dialectique de la dépossession et de l'amour ». Viennent ensuite les thèses qui, dans une approche que l'on pourrait considérer sémiotique (dans le sens le plus large), tentent plutôt de définir le théâtre de Duras selon différents axes. En 1987, il y eut une thèse française abordant les rapports entre « écriture et mise en scène » dans *la Musica deuxième* et une thèse américaine qui étudie les rapports entre le verbal et le non-verbal. J'ajouterais ici, de nouveau, la thèse de Papin, qui, après avoir cherché à définir l'écriture de Duras par rapport au réalisme, explore les rapports que le théâtre de Duras entretient avec le politique et le sacré, pour terminer avec le rapport entre écriture et performance, qui lui apparaissent comme « deux expériences intrinsèquement liées », s'enrichissant dans un mouvement de va-et-vient. Pour compléter cette analyse, Papin reproduit d'ailleurs toute une série d'interviews d'acteurs ou de metteurs en scène qui ont « fait l'expérience concrète d'un texte de théâtre de Duras » (parmi lesquels on compte Delphine Seyrig, Michael Lonsdale, Claude Régy, Marguerite Duras elle-même et Yann Andréa). Finalement, plus récemment (en 2002 et 2003), on trouve deux thèses américaines sur le rôle du spectateur chez Duras qui, comme le dit éloquemment le titre anglais de l'une de ces deux thèses (comparant le théâtre de Duras à celui d'Ionesco et de Sarraute), en étant invité à voir l'invisible, est déstabilisé, désarçonné : « *Unseating the spectator* ».

Deux études seulement traitent plus spécifiquement de la question de l'intergénéricité : c'est le cas du mémoire de l'Université Laval (1995), qui porte sur « L'adaptation théâtrale de textes narratifs », mais aussi d'une thèse américaine de 1987, qui, en comparant Duras à Beckett, Genet et Pinter, veut démontrer que les innovations intertextuelles de Duras brouillent les distinctions entre les genres ou les médias. Aucune thèse, du reste, ne reprend la question des rapports entre le nouveau roman et le « nouveau théâtre », tel que l'avait posé justement le spécialiste de ce théâtre, Arnaud Rykner, qui, en 1988, dans son livre *Théâtres du nouveau roman*, analyse les œuvres théâtrales de Sarraute, Pinget et Duras – pour laquelle il propose de voir une coïncidence entre « l'épuration de l'écriture » et « le passage au théâtre[5] ». C'est en fait l'ouvrage de Matthyjs Engelberts, publié en 2001, qui réétudiera cet aspect de l'œuvre de Duras par le biais d'une comparaison avec Beckett. En montrant comment ces deux dramaturges, chacun à sa façon, introduisent le récit sur scène, il proposera

5. *Théâtres du nouveau roman*, Paris, José Corti, 1988, p. 141.

entre autres que Duras tend à faire coïncider roman et théâtre « en leur insufflant le même univers fictif », alors que, chez Beckett, c'est le théâtre-récit qui est « une nette manifestation de cette suppression des frontières génériques[6] ». Le tableau en appendice de cet ouvrage sur les différentes transpositions ou versions des œuvres de Duras est d'ailleurs un outil de référence précieux, qui nous permet de nous retrouver dans ce corpus polymorphe.



Affiche tirée de l'ouvrage de Jean Vallier, *Marguerite Duras. La Vie comme un roman*, Paris, Éditions Textuel, 2006, p. 140.

Les thèses de facture féministe, toutes américaines, qui comparent l'œuvre théâtrale de Duras à d'autres pièces de femmes, m'apparaissent en dernière instance comme les plus intéressantes. Non qu'il faille nécessairement adhérer à leur postulat féministe (par exemple la lecture de la folie ou de l'hystérie féminine comme critique d'un discours masculin et rationnel) ou postcolonial (quand il s'agit d'étudier la représentation de l'Inde dans *India Song*), mais bien parce que, hors des sentiers battus des questions formelles, elles reconstituent un autre intertexte pour les pièces de Duras, qui nous permet d'éclairer autrement cette œuvre. On y trouvera des références à des dramaturges contemporaines françaises comme Loleh Bellon, Denise Chalem, Chantal Chawaf, Andrée Chédid, Hélène Cixous, Claire Hinschberger, Arlette Namiand, Marie Redonnet et Emma Santos (voire, de façon plus circonstancielle, à Colette, Yourcenar ou de Beauvoir, pour la comparaison entre *Yes, peut-être* et *les Bouches inutiles*) ; à des dramaturges américaines comme Maria Irene Fornes, Adrienne Kennedy, Marsha Norma ou Joan Schenkar ; à la dramaturge britannique Caryl Churchill ; même aux dramaturges québécoises Hélène Pedneault et Anne-Marie Alonzo. Peut-être l'une des façons de donner une certaine autonomie au corpus théâtral de Duras (par-delà son indifférenciation générique) est-elle de le rattacher à un corpus dramaturgique contemporain de femmes. Tel que le mentionne l'une de ces thèses les plus récentes (2003), la tradition féminine du théâtre est relativement jeune et le théâtre des dramaturges féminines moins reconnu que celui des hommes. Réinscrire l'important corpus théâtral de Duras dans cette tradition aurait une double fonction : faire (re)connaître le théâtre des femmes, mais aussi l'œuvre de Duras comme théâtre. **j**

6. *Défis du récit scénique. Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Genève, Droz, 2001, p. 226 et p. 8.