

La didascalie omnisciente ou la perversion du faire théâtral

Lynda Burgoyne

Numéro 123 (2), 2007

Duras dramaturge

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24241ac>

[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

Burgoyne, L. (2007). La didascalie omnisciente ou la perversion du faire théâtral. *Jeu*, (123), 133–138.

La didascalie omnisciente ou la perversion du faire théâtral

Si l'analyse des procédés dialogiques durassiens a fait couler beaucoup d'encre et entraîné les universitaires de la planète à de nombreuses prises de tête, il semble que la didascalie soit demeurée, quant à elle, la pauvre rejetée, l'incomprise, la méprisée. On me pardonnera de me précipiter ainsi à la défense d'une cause perdue. Certes, dans l'œuvre de Duras, le dialogue, dans toute sa douleur¹, dans toutes ses impasses, occupe une place prépondérante. On remarque d'ailleurs qu'au fil du temps, le dialogue gagne du terrain sur le récit chez Duras. En effet, dans l'œuvre dite romanesque, on constate que le narrateur s'efface de plus en plus pour laisser la parole aux personnages. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple de ce phénomène, dans la deuxième version de *l'Amant de la Chine du Nord* (1991), le dialogue occupe tellement de place que le roman se transforme en texte dramatique, en scénario potentiel. Pourtant, Duras, qui n'en est pas à un paradoxe près, affirme dans l'avant-propos : « Je suis redevenue écrivain de roman. » En fait, je le dis tout net, même dans son théâtre, Duras n'a jamais cessé de s'adonner au genre narratif, elle n'a pour ainsi dire jamais renoncé à placer le dialogue sous une autorité plus ou moins omnisciente, et ce, par le truchement de la didascalie.

Une lecture attentive des textes dramatiques de Duras montre, en effet, un refus évident de céder entièrement la parole aux personnages. L'omniprésence constante d'une instance, très proche de celle du narrateur romanesque, nous invite à repenser le théâtre de Duras dans ses rapports avec la représentation. Dans *l'Éden Cinéma*, par exemple, le personnage de Joseph s'apprête à prendre le récit en charge. La didascalie, qui annonce son intervention, apporte les précisions temporelles nécessaires, tout comme le ferait un narrateur : « *C'est là que commence son histoire écrite. Son immortalité. La voici² :* » Et les personnages, Joseph d'abord, prennent le relais dans le « dire » en racontant l'histoire de la mère et de sa concession.

La statut privilégié du lecteur

Plus loin, la présence omnisciente du narrateur ajoute des données qui permettront au lecteur de décoder les échanges verbaux qui s'ensuivent. « *Rires silencieux et*

1. Allusion à l'expression « la douleur du dialogue », de Maurice Blanchot, dans *le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

2. Marguerite Duras, *l'Éden Cinéma*, Paris, Mercure de France, [1977], 1986, p. 18.

extasiés des deux enfants (ce qui reste de cette aventure c'est surtout la folie de la mère. L'injustice dont elle a été victime allant de soi)³. » Bien que l'on ne puisse se borner à penser la didascalie dans un vulgaire rapport de traduction du texte écrit en représentation, il semble évident que le récepteur que privilégie Duras soit davantage le lecteur que le spectateur. Pour le lecteur, la didascalie permet non seulement de reconstituer une représentation imaginaire, mais d'obtenir des informations privilégiées. Ainsi, dans *Savannah Bay*, la didascalie, comme le ferait une instance narrative, annonce aussi le récit à venir : « Elle parle, relayée par la Jeune Femme, redit ce récit qui porte sur les origines parentales, incontrôlables et mystérieuses de leur amour⁴. » Les épithètes « incontrôlables et mystérieuses » traduisent ici non seulement le jugement du scripteur, mais comme dans d'autres cas – notamment dans *L'Éden Cinéma* où il est question de « l'infernal récit⁵ » – rappellent sa présence et sa suprématie.

Parce que plus socialement codé que tout autre genre, le texte dramatique nous oblige à nous pencher sur la dialectique entre le texte et la représentation. On sait que, d'un point de vue technique, la didascalie est un texte à l'usage du metteur en scène et des acteurs. Lors de la représentation, l'écrit se métamorphose en éléments scéniques, visuels ou sonores, en un « faire théâtral ». Ainsi, la voix didascalique est, par convention, chargée de décrire et de situer l'espace et le temps diégétique. Elle peut également ajouter des renseignements sur les conditions sociales et affectives des personnages, renseigner sur leur état et proposer une gestuelle, des costumes, des déplacements, des éclairages qui influent sur la création de la fiction. Or, chez Duras, la didascalie semble outrepasser ses fonctions en fournissant des précisions sur la diégèse qui ne trouvent aucune correspondance dans le « faire ».

ELLE, *essaye de se rappeler* – Nous sommes restés combien de temps dans cet hôtel avant d'habiter la maison ? Je ne sais plus combien de temps ont duré les travaux... trois mois ? Six mois ?

LUI, *il cherche* – Plutôt trois mois il me semble...

C'est dans cet hôtel que s'est déroulée la période la plus extraordinaire de leur histoire.

ELLE – C'est quand même étrange, vous ne trouvez pas, qu'on se souvienne si mal⁶ ?

Comme si le « dire » montrait une insuffisance à faire coïncider les codes, la didascalie s'impose pour dissiper toute ambiguïté et permettre au lecteur, nettement privilégié en l'occurrence, de se construire sa propre fiction. Duras va plus loin encore dans l'attention qu'elle accorde au lecteur. Dans l'exemple qui suit, tiré de *la Musica deuxième*, l'énoncé didascalique se fait sémantiquement redondant. En effet, même si



Marguerite Duras, « écrivain de roman ». Photo : Coll. Jean Mascolo, tirée de l'album d'Alain Vircondelet, *Marguerite Duras. Vérité et légendes*, Paris, Éditions du Chêne, 1996, p. 173.

3. *Ibid.*, p. 24.

4. Marguerite Duras, *Savannah Bay*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 50.

5. *L'Éden Cinéma*, op. cit., p. 24.

6. Marguerite Duras, *la Musica deuxième*, Paris, Gallimard, 1985, p. 32.

le discours dialogique demeure elliptique, la situation de parole demeure assez explicite pour que le récepteur interprète correctement le sens des énoncés des personnages.

ELLE – Et encore autre chose...

Allusion à une tentative de suicide.

Il est stupéfait. Il se lève, s'approche d'elle. Elle a voulu mourir, il l'apprend.

LUI – Quoi ?

ELLE – Oui. (*Elle rit :*) Oui, oui...

LUI – Quand vous avez demandé le divorce. Mais ce n'était pas sérieux puisque... je suis... là... ce n'était sans doute qu'un vulgaire chantage⁷.

La Musica deuxième
de Maguerite Duras,
mise en scène par
Denis Lavalou (Théâtre
Complice, 1995). Sur
la photo: Marie-Josée
Gauthier et Gaétan
Dumont.

Pourquoi, en l'occurrence, Duras met-elle autant de soin à préciser qu'il s'agit d'une allusion à une tentative de suicide ? Comment, dès lors, ne pas penser qu'elle accorde bel et bien un statut privilégié au lecteur ?



7. *Ibid.*, p. 38.

La didascalie comme relais de narration

Au gré des échanges verbaux, la didascalie remédie aux carences du langage en donnant accès, comme le ferait le narrateur omniscient du récit, à des informations sur la conscience des personnages. Dans cet exemple de *Suzanna Andler*, le scripteur s'imisce pour traduire l'intention – ou plutôt la non-intention ou la distraction – du personnage : « (*Le changement du « je » en « on » lui a échappé*)⁸ » ou encore, dans cet autre passage, son intériorité : « *Il est frappé par la vérité de ces paroles*⁹. » Dans *la Musica deuxième*¹⁰, ces interventions abondent, comme si la didascalie était posée, exprès, pour agir comme un relais de narration : « *Elle, qui ne voulait pas parler, parle pour sortir de la gêne*¹¹. » Le personnage reprend ensuite le fil du dialogue. Il arrive même que la didascalie renseigne sur le passé du personnage : « *Mais il a dû faire un autre métier autrefois*¹². » Une transposition de ce genre de données dans les codes de représentation est sans aucun doute possible, suivant la créativité du metteur en scène, mais il va sans dire que cet énoncé présente toutes les caractéristiques de la narration. Le scripteur va parfois même jusqu'à poser des questions, installant une complicité avec le récepteur (lecteur) : « *Croit-elle aux mensonges de Suzanne ? On ne devrait pas le savoir*¹³. » Dans *l'Amante anglaise*, le discours didascalique, tel celui d'un narrateur omniscient, s'insinue dans la tête du personnage : « *Silence. Elle pense à son silence à cette époque* » et « *Il pense au crime*¹⁴ ». La didascalie atteint ici le statut de « relais des moyens romanesques » et, de ce fait, confirme la volonté de l'auteur de placer le lecteur en position de supériorité.

Au demeurant, il est vrai que le monologue ou le soliloque, procédés qui, traditionnellement au théâtre, traduisent l'intériorité du personnage, sont très rarement utilisés par Duras. Certes, on trouve le monologue de Steiner, dans *Un homme est venu me voir*, mais ce dernier est complètement contaminé par les didascalies. Quant à celui de la mère, dans *Une journée entière dans les arbres*, et à celui de A dans *le Shaga*, ils intègrent plusieurs éléments du dialogue (les interrogations, la présence de la deuxième personne) et renvoient au récit raconté. Autrement, point de tunnel chez Duras. Sans le monologue, il faut trouver une forme compensatoire pour transmettre les données du passé et traduire les méandres de la conscience des personnages.

Par ailleurs, on ne pourra que s'étonner du fait que *le Square*, d'abord roman, transformé en pièce de théâtre, ne contient pas ou très peu de didascalies. L'autorité du narrateur semble ici s'effacer complètement derrière le dialogue, cette conversation constituant elle-même la « matière du livre ». Devant l'urgence de la communication, même les indications de proxémie ou de kinesthésie sont évacuées du texte. Mais

8. La parenthèse est de Duras. Comme si elle souhaitait absolument inscrire une marque de sa présence dans le texte. Marguerite Duras, *Suzanna Andler*, dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1968, p. 28.

9. *Ibid.*, p. 63.

10. Les exemples proviennent de *la Musica deuxième*, qui reprend, comme on le sait, la première partie de *la Musica*. On ne s'étonnera donc pas de retrouver ces mêmes didascalies dans la première partie de *la Musica*.

11. *La Musica deuxième*, op. cit., p. 21.

12. *Suzanna Andler*, op. cit., p. 11.

13. *L'Éden Cinéma*, op. cit., p. 115.

14. Marguerite Duras, *l'Amante anglaise*, Paris, Gallimard, [1968], 1991, p. 83 et 97.



L'Amante anglaise
de Marguerite Duras,
en tournée américaine
avec le Tréteau de Paris
en 1971. Sur la photo :
Madeleine Renaud et
Michaël Lonsdale.
Photo : Yvan Farkas
(Coll. Jean Vallier), tirée
de l'ouvrage de Jean
Vallier, *Marguerite
Duras. La Vie comme
un roman*, Paris, Édi-
tions Textuel, 2006,
p. 143.

de répétitions sans but, provoquant ainsi la confusion, l'incohérence. Le discours didascalique reprend alors du gallon, puisque sans ces interventions, la pièce serait injouable. Les informations instables, les discours dialogiques ambigus ou contradictoires sont récupérés par la didascalie. Qui plus est, le troisième personnage, jamais nommé, et dont on n'entend que les gémissements, n'aurait pas d'existence scénique possible sans la didascalie qui, seule, témoigne de sa présence. L'homme qui « *s'est affalé par terre* » au début de la pièce, tantôt « *s'agite* », tantôt « *bouge* », tantôt « *remue* », tantôt « *gémît* », tantôt « *sanglote* », sous le regard parfois « *étonné* », parfois « *indifférent* » des deux femmes. Même si les éléments paratextuels n'ont pas complètement érodé le dialogue, on songe tout de même au théâtre de Beckett où les didascalies, décrivant les postures et les gestes des personnages, occupent autant sinon plus de place que le dialogue. Dans *Un homme est venu me voir* et, plus viscéralement dans *l'Éden Cinéma* et dans *India Song*, la didascalie précise le « faire » jusqu'à faire oublier le texte à dire. La lenteur des gestes, des regards est signalée longuement, et cette insistance permet de s'imprégner de l'atmosphère du moment, de la douleur ou de l'intensité d'une situation dramatique, comme c'est le cas dans les films de Duras, où l'on trouve un mixage des effets cinématographiques et de théâtralité.

15. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 224.

il s'agit là d'un des très rares cas, sinon le seul, où le verbe s'impose vraiment.

L'irreprésentable

Paradoxe, ambiguïté, brouillage de pistes, le rôle nominatif de la didascalie est souvent perverti chez Duras. En effet, la didascalie, normalement chargée de nommer les personnages, de leur attribuer la parole, semble ici relevée de ses fonctions. S'inscrivant dans la tendance d'un certain théâtre de l'absurde où la notion de personnage est remise en question, on trouve chez Duras des appellations très générales, telles l'Homme, la Femme, Elle, Lui, la Mère, le Fils. Le dialogue devient alors une « voix abstraite dans un lieu abstrait¹⁵. » Dans *l'Éden Cinéma*, Duras va plus loin encore en suggérant, à quelques reprises, que les personnages de Suzanne et de la Mère soient intervertis. Dans *Yes, peut-être*, Duras semble vouloir repousser les limites de la théâtralité. Non seulement les personnages ne sont plus désignés que par des lettres, A et B, mais leur discours décharné est parsemé d'interjections, de « Yes », de « O lala, yes » de courtes répliques, de phrases elliptiques et

Duras excelle ici, comme dans plusieurs textes dramatiques, à casser tout le vraisemblable de la représentation et à ainsi limiter le champ de la *mimesis*. Elle insiste beaucoup sur l'importance de montrer au théâtre ce qui est irréprésentable. La symphonie de silences qui ponctue les dialogues de Duras s'inscrit aussi dans cette perspective. Comment, en effet, représenter la mémoire trouée, le lapsus mental et le poids du passé ? Duras n'a décidément pas choisi le mode de la parole, car ce sont, dans beaucoup de ses pièces, les silences et les temps inscrits dans les indications scéniques qui deviennent des trames à l'intérieur desquelles la parole s'insère. Et puisqu'« il ne faut pas avoir peur du silence¹⁶ », l'écholalie des personnages dans *le Shaga* en sera ponctuée. De même, les lapsus mentaux de Steiner et du Visiteur dans *Un homme est venu me voir* seront, eux aussi, réglés par des « *silence* », « *long silence* » et « *court silence* ». Dans *Agatha*, texte hybride, jamais avoué théâtral, l'aphasie de la douleur du couple surgira à chaque page.

Très souvent la didascalie semble demander aux praticiens de participer à la fiction scénique imaginaire en précisant un signe ou en le matérialisant. Vue de cette façon, la didascalie établit un rapport de coopération entre la production et la réception. Or, on constate que, dans *India Song*, l'omniprésence des voix *off* trouble ce rituel de la réception puisque le référent de l'image ne correspond en rien à ce qui est dit. La mise en valeur du bavardage des voix va jusqu'à provoquer un silence optique, une privation de l'image. Les indications scéniques prescrivent que les personnages doivent bouger, se déplacer dans l'aire de jeu mais leurs actes ne correspondent en rien au discours de voix. Par ailleurs, lorsque leurs voix respectives seront entendues, les personnages ne seront plus visibles sur scène. Seul le scripteur sait tout sur les faits et gestes des personnages. Le rôle de la didascalie est ici subversif dans la mesure où celle-ci échoue complètement à modaliser, à structurer la fiction textuelle puisqu'elle crée volontairement un hiatus entre l'expression visuelle et sonore. La pièce tourne autour du récit – souvenir défaillant narré par ces voix – de personnages qui ont déjà existé. Les personnages agissent comme des corps que les voix auraient convoqués sur scène. Ce faisant, Duras joue avec « l'autre scène », celle de l'inconscient, et les personnages ne seront donc jamais incarnés dans cette volonté de montrer l'irréprésentable.

On ne peut que s'incliner devant la grandeur du désordre et la complexité de l'œuvre théâtrale de Marguerite Duras. En cherchant à se dégager des servitudes du texte littéraire, elle choisit de privilégier l'instance du discours la plus ambiguë – puisque la didascalie n'est ni voix d'un personnage ni celle d'un narrateur. En lui conférant un rôle omniscient, elle s'assure de pervertir les codes de la représentation. En inscrivant ses marques dans le texte, elle opère un décentrage que même ses dialogues, qui sont souvent loin du langage réel, délibérément artificiels et profondément littéraires, ne peuvent contrer. Ainsi, Duras n'aura jamais quitté le pays de la littérature pour entrer dans le pays du théâtre, de la présence¹⁷, du faire. ■

16. Ce sont les mots de Duras.

17. L'expression est de Jean-Louis Barrault.