

La crise de la théâtralité dans *L'Éden Cinéma* de Marguerite Duras: mise en pièce du corps vieillissant comme signe d'un nouveau théâtral

The theatricality crisis in *L'Éden Cinéma* by Marguerite Duras: staging the aging body as a sign of theatrical renewal

SAVANNAH KOCEVAR

Université de Lorraine/Université du Québec
savannah.kocevar@gmail.com

Abstract

With its innovative and transgressive structure, *L'Éden Cinéma*, written by Marguerite Duras is participating in the renewal of the theatrical genre. By mixing several temporalities and associating bodies young and aging, “cadaverisés” and alive, the fable, hybrid and deconstructed, evokes through language and representation how a body (of a person but also of a text) can fade away in order to leave room to a renewal.

Key Words

Marguerite Duras, contemporary theatre, writing the body, dramaturgy, Indochinese cycle

Resumen

Con su innovadora y transgresiva estructura, *L'Éden Cinéma*, escrito por Marguerite Duras está participando en la renovación del género teatral, por medio del lenguaje y de la representación, que mezcla diferentes temporalidades y asociando cuerpos jóvenes y envejecidos “cadavéricos” y vivos, la invención híbrida y desestructurada, evoca a través del lenguaje y la representación cómo el cuerpo (de una persona, pero también de un texto) pueden desvanecerse para dejar espacio a una renovación.

Palabras clave

Marguerite Duras, teatro contemporáneo, escritura del cuerpo, dramaturgia, ciclo indochino.

*La mère nous regardait. Pensive tout à coup.
Vieille.
On dansait sur son corps (Duras, 2014: 69)*

1. Introduction

Femme de lettres française, Marguerite Duras a marqué la seconde moitié du XXe siècle par son œuvre prolifique et hétéroclite: romancière, cinéaste, dramaturge, elle est également reconnue pour son engagement politique et social. Née en 1914 aux alentours de Saïgon, en Cochinchine, sous le nom de Donnadieu, l'écrivaine a fait de son enfance indo-chinoise la véritable matrice de son écriture, la source d'un réel métissage culturel entre Occident et Orient. Un "bricolage identitaire" renforcé par les multiples intertextes, comme par une polyphonie narrative propre à son style, une "littérature d'urgence"¹ [Duras, 1990] mêlant langage parlé et langage écrit. Pluriel, le texte durassien regorge des multiples facettes de son auteure. La diversité et la modernité présentes dans son œuvre renouvellent le genre romanesque et bousculent les conventions théâtrales et cinématographiques de son époque.

Duras aborde la création dramaturgique à la même période où son intérêt pour la réalisation cinématographique croît: vers le milieu des années 60. Elle écrit une quinzaine de pièces, toutes marquées par la volonté d'interroger la notion de théâtralité, de porter une réflexion sur le théâtre de son époque en bouleversant les conventions et les codes dramaturgiques.

L'Éden Cinéma, créée en octobre 1977 au Théâtre d'Orsay et publiée la même année, est une pièce particulièrement intéressante à analyser car il s'agit d'une adaptation du roman *Un Barrage contre le Pacifique*, premier véritable succès littéraire de Duras; les mêmes thèmes, les mêmes personnages, événements, dialogues et décors se font échos.

Le texte et sa mise en scène s'inscrivent dans la crise de la notion de théâtralité dans la mesure où Duras tente de renouveler les formes dramaturgiques traditionnelles en minimisant, voire en effaçant ce qui fait la théâtralité de la pièce. Novatrice et déstructurée, *L'Éden Cinéma* propose une nouvelle formule dramatique où la fable, désormais fortement ébranlée, remet en question certaines notions et certains codes dramaturgiques de manière à proposer une transposition sur scène de textes jusque-là perçus comme non théâtraux. Par bien des aspects, la pièce de Duras s'inscrit dans le mouvement de l'anti-théâtre. Avec *L'Éden Cinéma*, Duras propose également un théâtre social qui interroge les rapports entre l'individu et

1 Expression créée par l'auteure pour évoquer son propre style littéraire. Le terme est évoqué notamment dans une interview donnée au *Magazine littéraire* en 1990: à la question "C'est quoi du Duras?", l'écrivaine répond: "C'est laisser le mot venir quand il vient, l'attraper comme il vient, à sa place de départ, ou ailleurs, quand il passe. Et vite, vite écrire, qu'on n'oublie pas comment c'est arrivé vers soi. J'ai appelé ça 'littérature d'urgence'". Interview consultable en ligne sur: <<http://www.magazine-litteraire.com/actualite/marguerite-duras-plus-difficile-c-est-se-laisser-faire-25-03-2014-34625>>.

la société. Elle renouvelle et présente ainsi sur scène les grands thèmes déjà traités dans *Un Barrage contre le Pacifique*: le colonialisme, les inégalités sociales, la misère, la maladie, etc.

La fable relate l'histoire de la mère, de son départ du Nord de la France pour rejoindre les colonies d'Indochine, de ses désillusions, de sa dure compréhension des escroqueries du Cadastre à qui elle achète, après une dizaine d'années d'un travail acharné, une terre finalement incultivable car noyée annuellement par la mer de Chine. Le seul espoir de la famille réside désormais dans l'amour d'un jeune homme très riche pour sa fille Suzanne, et l'attente d'une demande en mariage qui leur permettrait de sortir de leur misère quotidienne. La force de la pièce se situe dans la déconstruction de la fable: nous sommes dans un théâtre du langage, où les scènes "jouées", dialoguées, sont minoritaires. L'essentiel du texte repose sur le récit pris en charge par les enfants, de l'histoire de la mère, et notamment ce qui a conduit à sa mort. Celui-ci est interrompu, de temps à autre, par une scène jouée (la "Première scène jouée" se situe à la page 43). Le corps mort de la mère, présent au commencement de la pièce, va ainsi reprendre vie dans la mise en scène pour rejouer ce qui a conduit à sa mort. La transgression des codes dramaturgiques s'inscrit ici dans l'esthétique de l'irreprésentable: on ne voit pas ce qui est dit, et la parole remplace l'action.

Nous avons décrit le théâtre comme un théâtre du langage, mais qu'en est-il de la représentation du corps par le biais du discours comme de l'imaginaire? Quels liens pouvons-nous tisser entre le langage, les corps et les différentes voix qui traversent le texte dans *l'Éden Cinéma*?

Le texte présente deux types de corps: un corps malade et vieillissant puis mort –celui de la mère–, et un corps jeune et puissant, celui de ses enfants. Ce premier corps, nié, privé de parole et de mouvement, est un corps dissolu qui s'efface à mesure de l'avancée de la fable. C'est un "corps cadavérisé", soit un corps déjà mort mais maintenu vivant au sein de l'espace dramaturgique. Malade, celui-ci s'inscrit également dans un imaginaire presque christique. Il s'agit d'un corps saint, un corps martyr qui s'inscrit dans une pensée de la pénitence, un corps engrais qui, à mesure qu'il s'amenuise, fait s'épanouir celui de sa progéniture: les deux adolescents, Joseph et Suzanne. Leur corps –jeune, puissant, sexué et donc dans l'imaginaire durassien, créateur et créatif– va remplacer celui de la mère, de manière à proposer une poétique du renouveau qui s'inscrit jusque dans le corps même du texte théâtral (*le corpus*) du fait de sa structure novatrice et transgressive des codes dramaturgiques.

2. L'éclatement des codes dramaturgiques

En tant que réécriture d'un texte romanesque et donc adaptation, la pièce reste proche du matériau textuel de départ. Elle s'inscrit dans un entre-deux, entre romanesque et dramaturgie, où l'on retrouve également quelques éléments apparaissant comme d'inspiration cinématographique, formant ainsi une structure hybride, moderne et novatrice. La critique

qualifie *L'Éden Cinéma* comme une pièce de théâtre où règne une “indistinction des genres” (Engelbert, 2001: 235). Arnaud Rykner, romancier, dramaturge et metteur en scène français, déclare que dans *L'Éden Cinéma*, “[l]e théâtre surgit au cœur du roman” (Rykner, 1988: 142). Duras elle-même, dans la revue les *Cahiers Renaud-Barrault*, en s’interrogeant sur l’hybridité présente dans son travail, affirme qu’elle: “n’aperçoi[t] plus rien de différent entre le théâtre et le cinéma, le cinéma et le récit, le théâtre et le récit.” (Duras 1977: 23). Le corps du texte, hybride, nous apparaît comme indistinct.

Duras va jusqu’à remettre en question le jeu de l’acteur afin de laisser la première place à l’écrit: dans *L'Éden Cinéma*, le texte narratif devient lui-même une action dramatique. En effet, en termes de ratio, la narration est largement supérieure aux scènes réellement “jouées”, soit dialoguées, avec une véritable interaction des personnages entre eux au sein de l’espace théâtral. Marquée par un “théâtre de la parole”, la pièce tend davantage à “dire” qu’à “montrer”. L’essentiel de la fable va reposer sur un récit fait au public:

Suzanne et Joseph se tournent vers le public mais restent contre la mère.

On vous demande d’être attentifs à ce que nous allons vous apprendre sur elle.

Difficile à suivre, la vie de la mère, après *L'Éden Cinéma*. (Duras, 2014: 18).

Si ces temps de monologues narratifs sont entrecoupés par quelques scènes dites “jouées”, l’action s’en trouve toutefois limitée. Nous sommes face à une véritable crise de la représentation où l’esthétique linéaire de la fable est remise en question et transgressée. L’action théâtrale elle-même est remise en cause lorsqu’elle esquisse un corps qui semble limité, aussi bien dans sa représentation que dans ses déplacements. La pièce paraît dès lors s’inscrire dans une poétique de l’irreprésentable: la parole va remplacer l’action pour dire par le biais du langage ce que le corps des comédiens et des comédiennes ne peut jouer, ce que le décor du théâtre ne peut suggérer, soit la dissolution du corps de la mère qui réduit, qui se referme sur lui-même jusqu’à disparaître et cela dans l’immensité des paysages Indochinois, des montagnes du Siam, également irreprésentables, et dont l’étendue n’apparaît que plus menaçante.

L'Éden Cinéma met ainsi en exergue une fable déconstruite, non linéaire. La pièce débute par la présence sur scène de trois personnages: la mère et ses deux enfants, Suzanne et Joseph.

Tous s’immobilisent et restent ainsi, immobiles, devant le public [...]. Puis ils parlent de la mère. De son passé. De sa vie. De l’amour par elle provoqué. La mère restera immobile sur sa chaise, sans expression, comme statufiée, lointaine, séparée –comme la scène– de sa propre histoire. (Duras, 2014: 12).

Rapidement, le corps de la mère nous apparaît comme un corps “cadavérisé”, dans la mesure où ce corps immobile, présent sur scène, celui d’une femme née “[i]l y a maintenant

presque cent ans.” (Duras, 2014: 12), est également celui d’un personnage déjà mort dont la fable ne fait que raconter les événements ayant menés à cette mort: “C’est là que nous avons été jeunes. Que la mère a vécu son espoir le plus grand. C’est là qu’elle est morte” (Duras, 2014: 29). Tout l’enchevêtrement de la pièce est une constante mise à l’épreuve de la dramaturgie où se pose notamment la question de comment représenter l’analepse sur scène, une figure stylistique davantage romanesque que théâtrale. Christine Fau, dans l’article “Le rituel de la comédienne dans trois pièces de Marguerite Duras”, analyse *L’Éden Cinéma* non pas comme une pièce où l’“action [est] en train de se décider”, et où la fable suivrait une structure classique, mais bien comme “la répétition d’une histoire déjà achevée” (Fau, 1995: 23). Par ces nombreux jeux de retour en arrière à l’origine même de la pièce, se mêlent au sein de la fable différentes temporalités: celle d’un présent ressemblant à un non-lieu, une forme de purgatoire marquée par la narrativité où l’esprit de la mère semble prisonnier d’un corps prison, d’un corps tombeau, d’un corps incapable de s’exprimer ou de se mouvoir, et celle d’un temps passé, celui des scènes jouées où le corps –certes malade et vieillissant– est tout de même encore en vie, apte à se déplacer au sein de l’espace théâtral malgré son progressif amenuisement. S’y croisent donc des personnages présents, vivants, et des personnages cadavérisés, comme absents de leur propre corps désincarné, créant ainsi une cohabitation sur scène entre le corps mort et le corps vivant, entre la parole et l’action:

La mère est encore là, assise dans le bungalow, alors qu’on parle de sa mort.
Le caporal l’aide à se coucher sur le lit de camp qu’il vient d’apporter. La mère, donc, se prête, vivante, à la mise en scène de sa mort.
Voici. C’est fait.
La mère est allongée “morte”, devant le public, les yeux ouverts. (Duras, 2014: 151).

3. Dissociation des voix et dissolution des corps

La mécanique théâtrale spécifique à l’œuvre dans *L’Éden Cinéma* (marquée par une forte présence du discours narratif) crée un dispositif choral dont la dissociation des voix ne fait que refléter la dissolution du corps à la fois mort et mourant de la mère.

En effet, à défaut de montrer ces deux types de corps par le biais de l’action théâtrale, ceux-ci prennent vie par le biais de l’énonciation. Ainsi, en dehors des rares scènes “jouées”, le discours est partagé entre Suzanne, Joseph et la voix de Suzanne -voix désincarnée de la jeune fille qui vient émettre un peu plus la parole. Dans l’article “Choralité” (in *Nouveaux territoires du dialogue*), Martin Mégevand définit la choralité comme l’inverse du chœur grec, c’est une véritable dispersion des voix qui:

[...] contourne les principes du dialogue [...] au profit d’une rhétorique de la dispersion, de l’éclatement ou du tressage entre différentes paroles qui se répondent musicalement par étoilement, écho, ou tout effet de polyphonie (Mégevand, 2005: 32).

Dès lors, pour Mégévand: “Evoquer la choralité, c’est d’abord l’envisager sous l’angle de la diffraction des paroles et des voix dans un ensemble réfractaire à toute totalisation [...]” (*Ibid.*: 34).

La parole des enfants portant essentiellement sur la mère, et l’amenuisement de son corps, éparpiller cette parole, la morceler, c’est mettre en exergue par le biais de l’énonciation la fragmentation de son corps et de ses différentes identités. La dissolution de son corps par le biais de l’acte énonciatif revient à une dissolution du personnage. Dès le début de la pièce, il nous est ainsi indiqué que “La mère restera immobile sur sa chaise, sans expression, comme statufiée, lointaine, séparée –comme la scène– de sa propre histoire.” (Duras, 2014: 12). Marginalisée la mère vit dans un état d’entre-deux, une “phase liminale²” qui, selon l’expression de Victor Turner, définit une phase de seuil où le sujet, dans un entre-deux identitaire et social, serait défini par ses oppositions et ses contradictions:

[L]e temps de la marge est un hors temps à l’intérieur duquel les oppositions s’épousent, les contraires s’attirent sans s’exclure, les retournements et les inversions sont légion: vivant, l’individu en position liminale peut symboliquement être mort; homme, il peut prendre les allures de la femme; humain, il se rapproche parfois dangereusement de l’animal, etc. Il échappe à tous les classements. (Cnockaert, 2016).

Le corps de la mère –indéfini, hybride au même titre que le corps du texte (*le corpus*) est liminal– fait cohabiter le mort et le vivant, l’humain et l’animal, le masculin et le féminin. Il est le reflet d’identités ambivalentes et d’une subjectivité niée, éparpillée; en accord avec la complexité du personnage maternel dans l’ensemble de l’œuvre durassienne:

La figure maternelle est l’une des figures les plus complexes et ambiguës dans l’œuvre de Marguerite Duras. À la fois, étrange et étrangère – étrange parce que étrangère et étrangère parce que étrange – elle est bonne et mauvaise, fascinante et répugnante, farouchement désirée et redoutée, incorporée et éjectée dans sa totalité foncièrement hétérogène. (Ghorbel, 2013: 151).

2 Notre étude trouvant sa source dans une analyse ethnocritique du texte (soit un intérêt pour les logiques culturelles et à la structure polyphonique qui architecturent les œuvres littéraires et artistiques dans l’optique d’y lire “les significances et les métissages anthropologiques (culture orale, écrite, visuelle, folklorique, officielle, religieuse, profane, féminine et masculine, etc.)” (Ménard, 2017), nous renvoyons également à la très intéressante notion de “personnage liminaire” théorisée par Marie Scarpa: “L’individu en position liminale [...] se trouve dans une situation d’entre-deux et c’est l’ambivalence qui le caractérise d’une certaine manière le mieux: il n’est définissable ni par son statut antérieur ni par le statut qui l’attend tout comme il prend déjà, à la fois, un peu des traits de chacun de ces états. La construction de l’identité se fait dans l’exploration des limites, des frontières (toujours labiles, en fonction des contextes et des moments de la vie, mais toujours aussi culturellement réglées) sur lesquelles se fondent la cosmologie d’un groupe social, d’une communauté: limites entre les vivants et les morts, le masculin et le féminin, le civilisé et le sauvage, etc. Ces catégories paradigmatiques fondamentales peuvent se recouper partiellement et produire d’autres relations de symétrie et de dissymétrie (visible/invisible, raison/folie, enfance/état adulte, étranger/autochtone, etc.)” (Scarpa, 2009). Pour davantage d’informations sur cette récente démarche d’analyse littéraire qu’est l’ethnocritique, nous renvoyons au site <<http://ethnocritique.com/fi>>.

En partant du postulat que la parole est source d'agentivité, il est à noter que la mère n'obtient que très rarement celle-ci:

Ce qui pourrait être dit ici l'est directement par Suzanne et Joseph. La mère –objet du récit– n'aura jamais la parole sur elle-même. (Duras, 2014: 12).

A l'inverse, les corps jeunes, puissants, et surtout sexués de Suzanne et Joseph tendent à prendre de l'espace au fur et à mesure de l'avancée de la pièce et notamment par le biais d'une parole qui leur est presque exclusivement donnée (mais qui curieusement, ne portera jamais sur leur propre corps). Ainsi, l'amenuisement de la parole de la mère au profit de celle de ses enfants est lié à la dissolution de son corps et à l'émiettement de son identité.

Pourtant, le corps malade et vieillissant de la mère, corps rendu malade par tant de "colère" [E.C p.31] selon le médecin, est un corps paradoxalement surreprésenté par le biais du discours de ses enfants: réduit, amoindri, cadavérisé, il est au centre de toutes les discussions, l'objet principal des discussions de Suzanne et Joseph. Les cris de la mère ne cessent d'être –dans un premier temps– rapportés par ses enfants: "Elle crie que le cheval va mourir [...] Elle crie qu'il est mort [...] Au loin la mère qui crie." (Duras, 2014: 19).

La voix narrative de Suzanne fait remonter les premières crises de la mère à l'écroulement des barrages: dans cette écriture de la destruction, le corps de la mère s'effondre comme le firent autrefois les barrages: "Elle était déjà très malade. Elle ne pouvait plus parler sans crier. Parfois, elle tombait dans des comas de plusieurs heures. [...] Depuis l'écroulement des barrages." (Duras, 2014: 31)

"Crier" du latin *quiritō* signifie aussi bien "hurler" que "ululer" ou "beugler", soit une communication altérée qui prend des caractéristiques animales: quand l'homme hurle, n'est-ce pas la bête qui s'exprime en lui? Cette filiation animale, la mère elle-même ne cesse de la tisser, et notamment par le biais du cheval mourant auquel elle ne cesse de se comparer³: "Elle crie que le cheval va mourir. [...] Qu'il est comme elle. Qu'il veut mourir" (Duras, 2014: 12). Dans l'ouvrage *Passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*, Olivier Ammour-Mayeur évoque la similitude sémiologique entre les termes "cheval" et "maman" en vietnamien, langue parlée par Duras durant son enfance. En effet, en vietnamien, la syllabe "mâ" signifie en fonction du ton utilisé soit familièrement "m'an" (maman), soit l'animal. D'autres sens sont également possibles: ceux de "fantôme" et de "tombe" (Ammour-Mayer, 2004: 56). Notons également, que dans de nombreuses cultures, le cheval est un animal psychopompe, qui trace le lien entre vie et mort. Colon ruinée, symboliquement stérile tout comme le sont les terres sur lesquelles elle s'est installée, animalisée, la mère est en proie à l'alination: *alius*, elle est l'"autre", étrangère à son pays, étrangère à son corps, étrangère à ses enfants.

3 La comparaison mère-cheval est d'autant plus soulignée dans *Un barrage contre le Pacifique*.

Progressivement privée de la seule identité qui lui a été laissée, celle de mère (notons que dans l'ensemble du cycle indochinois, elle n'est jamais qualifiée autrement que comme "la mère" soit une identité sociale, marquée par une fonction biologique), elle perd ses facultés cognitives à mesure que ses enfants s'éloignent d'elle pour vivre leur propre vie et notamment faire leurs propres choix, soit celui de quitter la plaine dans laquelle ils vivent tous les trois pour rejoindre la ville, lieu d'espoir, de jeunesse, mais également lieu de vie et du corps en mouvement. A mesure de l'avancée de la fable, le corps de la mère se dégrade, il ne crie plus sa colère, mais paraît au contraire résigné, à bout de force: "La mère vient de parler mécaniquement, sans force, sans conviction." (Duras, 2014: 114). Après le départ de son fils Joseph, l'émiettement de son identité n'en est que plus important: "La mère ne bouge pas [...] La mère ne répond pas [...] La mère ne parle plus. Elle ferme les yeux." (Duras, 2014: 144). Et cela, jusqu'à sa mort, jusqu'à devenir cette statue immobile qui ouvre la pièce: "Les enfants embrassent les mains de la mère, caressent son corps, toujours. Et toujours, elle se laisse faire. Elle écoute le bruit des mots." (Duras, 2014: 17). Ainsi, les quelques phrases prononcées par celle-ci lors des scènes narratives –soit après la mort annoncée de la mère–, semblent être le fruit d'un corps machine, désincarné, définitivement privé de la spontanéité qui faisait son humanité: "LA MAREE DE JUILLET MONTA A L'ASSAUT DE LA PLAINE ET NOYA LA RECOLTE" (Duras, 2014: 19) (en lettre capitale dans le texte).

Via les didascalies, lors des scènes jouées, la mise en scène appuie la représentation d'un corps malade et vieillissant, d'un corps mourant:

Suzanne quitte Mr Jo, entre dans le bungalow, et va vers la mère. Elle soulève les jambes de la mère et les pose sur un fauteuil. Puis elle sort, revient avec un verre d'eau et des pilules. Boit. [E.C p.76].

Celui-ci tend à réduire jusqu'à un effacement mis en scène par les quelques indications scéniques:

Le caporal baisse un store vers le corps endormi de la mère.
Ce corps cesse d'être visible, il devient une ombre noire dans la lumière blanche.
Silence (Duras, 2014: 133).

Dans *L'Éden cinéma*, pièce marquée par son hybridité romanesque et l'importance de son système narratif, l'amenuisement de la parole de la mère est le signe le plus évident de la dégradation de son corps et de la dissolution de son identité.

4. Tension entre le corps jeune et le corps vieillissant

4.1. *Le corps engrais de la mère: un corps qui s'efface face à un corps qui naît*

La fable ne cesse de mettre en tension le corps jeune et le corps vieillissant, le corps vivant et le corps mort, en les faisant cohabiter. Dès les premières répliques de Suzanne et Joseph, le lecteur/spectateur prend conscience de l'espace mortifère au sein duquel ils vivent; la mort et surtout les corps morts y sont omniprésents: celui de la mère, bien sûr, mais également ceux des biches dans la remise qui "pendaient, la mâchoire ouverte" (Duras, 2014: 32) du cheval incapable d'avancer, qui finira par mourir, "des bêtes noyées descend[a]nt avec le courant, des oiseaux, des rats musqués, des chevreuils [...]" (Duras, 2014: 33) mais aussi ceux des nombreux enfants indigènes qui meurent faute de soins. La mère exprime cette réalité avec une grande force dans la dernière lettre qu'elle envoie au cadastre: "Ici il meurt beaucoup d'enfants. Les terres que vous convoitez et vous leur enlevez [aux paysans indigènes], les seules terres douces de la plaine, sont grouillantes de cadavres d'enfants" (Duras, 2014: 132). Espace de "l'abjection" selon le terme de Julia Kristeva (1980: 12), la stérilité de la plaine va être, pour Suzanne et Joseph, à l'origine de leur volonté acharnée de fuir la mort.

Pourtant, parmi ces terres stériles, dans cette concession "incultivable" (Duras, 2014: 20) le corps malade de la mère, désormais asexué et infertile (au même titre que la plaine), va devenir dans l'imaginaire poétique du texte, un corps engrais qui va permettre la bonne croissance de celui de ses enfants. Une première homologie est construite par le biais d'une comparaison phonique établie entre la mère et la mer: "La forêt, la mère, l'océan." (Duras, 2014: 17). L'analogie avec une puissance naturelle se poursuit à plusieurs reprises dans le texte: "Joseph et Suzanne embrassent la mère, ses mains, son corps, se laissent couler sur elle, cette montagne qui, immuable, muette, inexpressive, leur prête son corps, laisse faire." (Duras, 2014: 14). Mère nature ("Elle nous traînait agrippés à son corps" (Duras, 2014: 16), la mère est surtout nourricière, tranquilisée dans ces épisodes de crises par la simple vision de ses enfants mangeant, transcendée par l'espoir de les voir encore grandir. Le corps de la mère dans *L'Éden Cinéma* a le même pouvoir que celui de la terre: il donne la vie et il nourrit. Mais tout comme la terre de la concession, celui-ci dysfonctionne.

Dans l'ouvrage *Puissance du mythe*, Joseph Campbell reprend l'une des thématiques mythologiques les plus universelles (et présente en particulier dans les régions du Pacifique): celle du corps mort de l'ancêtre duquel jaillit une plante nourricière qui permettra à sa famille de survivre. L'idée dominante étant qu'un personnage doit mourir et être enseveli pour que les plantes puissent pousser sur son cadavre et contribuer ainsi au cycle incessant de mort et de renaissance. Cet aspect cyclique nous amène à tisser un autre parallèle mythique, cette fois avec le mythe de Perséphone. La belle Perséphone (la "Kórê", la fille, par opposition à Déméter "hê Mêtêr", la mère) est tout comme la jeune Suzanne élevée par sa mère, à l'abri

des regards. Son oncle Hadès se décide cependant à l'enlever (et notamment à sa mère) pour en faire la reine des Enfers. S'en suivent d'intenses négociations arbitrées par Zeus qui amèneront la jeune fille à chaque année passer huit mois sur terre auprès de sa mère en tant que jeune fille, et quatre mois aux Enfers comme épouse. Elle est dès lors associée au retour de la végétation lors du printemps dans la mesure où chaque année, son retour provoque le bonheur et l'épanouissement de sa mère, déesse de l'agriculture, et son départ, le désespoir maternel, et avec lui, la mort de la végétation. Dans ce récit rendant également compte de l'éternelle complexité des relations mères-filles, l'allégorisme agraire a notamment pour but d'expliquer le déroulement des saisons, bien entendu, mais également l'éternel cycle de mort et de renaissance qui anime la terre. Chez les Grecs, la fertilité du sol est étroitement liée à la mort, et les grains de semence sont conservés dans l'obscurité pendant les mois d'été, avant les semailles de l'automne. Ce retour de la vie après l'ensevelissement est symbolisé par le mythe de Perséphone autrefois enlevée, puis restituée: le mythe ne se contente dès lors pas de symboliser la matérialité de la vie mais rend bien compte que pour devenir épi, le grain doit être préalablement enseveli dans la terre. Sous la plume de Duras, la jeune Suzanne à la sexualité naissante est à l'origine de ce printemps tant attendu: le corps malade et vieillissant de la mère remplit dès lors dans ses dernières années la fonction nourricière que la terre stérile de la plaine ne peut accomplir, il est l'enfouissement nécessaire à tout renouveau. Ce corps martyr s'inscrit dans une imagerie presque christique: il s'efface mais pour que grandisse et s'épanouisse celui de ses enfants.

Je vous ai donné tout ce que j'avais ce matin-là, tout, comme si je vous apportais mon propre corps en sacrifice, comme si de mon corps sacrifié allait fleurir tout un avenir de bonheur pour mes enfants. (Duras, 2014: 132).

À plusieurs reprises il apparaît au sein de l'imaginaire textuel que ce n'est pas la maladie ou l'âge avancé de la mère qui sont à l'origine de sa mort, mais bien un assassinat symboliquement orchestré par Suzanne et Joseph: "Elle, ce serait Joseph qui la tuerait. Déjà il prépare son assassinat." (Duras, 2014: 113).

La mère nous regardait. Pensive tout à coup.
Vieille.
On dansait sur son corps. (Duras, 2014: 69)

La musique et la danse, très présentes dans la pièce, deviennent le symbole de la jeunesse, du corps jeune et sexué qui souhaite prendre sa liberté:

C'est ensemble qu'on quitterait la mère.
Ensemble qu'on la laisserait, là. Dans cette plaine, seule avec sa folie.
Sans prévenir. Pendant la sieste: elle dort comme une masse: on part.
Elle se réveille. Elle hurle les noms de ses enfants. On ne répond plus, plus d'enfants

dans la plaine. Elle prépare le repas d'échassier et de riz. Plus personne pour manger.
La plaine est vide. On n'est plus là.
La terre au premier jour.
Elle serait punie la mère.
De nous avoir aimés. (Duras, 2014: 41).

Le rapport à l'espace est sur ce point significatif; si le corps vieillissant de la mère est associé à la plaine stérile et mortifère, incapable d'assurer la survie de ses habitants, de même que la mère peine à s'occuper de ses propres enfants, si son corps, malade et vacillant s'effondre, au même titre que les barrages quelques années plus tôt, les corps adolescents de Suzanne et Joseph n'arrivent quant à eux à s'épanouir qu'une fois la grande ville coloniale rejointe. Lieu de jeunesse, lieu d'espoir, lieu de modernité également, la capitale devient l'espace du corps affranchi, libéré pour quelques temps de la mère mortifère, reine de la plaine stérile. Dès lors, comme le rappelle Isée Bernateau, quitter la mère devient pour les deux adolescents la condition nécessaire à tout épanouissement:

À l'image des barrages qui cèdent sous les vagues, l'empiètement de la mer/mère menace sans cesse de recouvrir et d'engloutir la terre/l'enfant. Pas de limites à cet amour maternel, amour absolu, cruel, violent, amour que les coups viennent à la fois contredire et sceller, dans une démesure à laquelle les barrages contre le Pacifique, bien que réels historiquement, viennent conférer une dimension mythologique. (Bernateau, 2012: 33).

Ainsi *L'Éden Cinéma*, tout comme dans son hypotexte *Un barrage contre le Pacifique*, a pour trames principales -en parallèle de l'amenuisement du corps de la mère-, la découverte de la sexualité de la jeune Suzanne: par le biais de M. Jo, tout d'abord, qui va l'initier à une forme de sensualité en lui faisant prendre conscience de son corps de femme et du désir qu'elle peut provoquer chez les hommes, puis par la découverte de l'acte sexuel dans les bras de Jean Agosti. Quand le corps de la mère semble se refermer pour revenir à lui-même, Suzanne, au contraire, en plein processus d'*expérimentation*, s'ouvre au monde: "Ce que j'étais n'était pas fait pour être caché. Mais pour être vu. Pour faire son chemin dans le monde. Et Mr Jo appartenait quand même à ce monde." (Duras, 2014: 48) C'est un corps présent aussi bien par la parole, abondante et presque exclusivement prononcée par Suzanne, que par la mise en scène qui ne cesse de le faire se mouvoir, danser. Dès lors, la stérilité de la mère, de la plaine, est combattue par le processus créatif qui s'échappe du corps de la jeune fille. Dans l'article "Grand-mère, si vous saviez [...]", l'ethnologue Yvonne Verdier propose une analyse du motif macabre du Chaperon Rouge mangeant sa grand-mère dans la version orale du conte comme la métaphore de la transmission du pouvoir créateur féminin:

Le motif du repas macabre [peut] se comprendre par rapport au destin féminin qui se joue en trois temps: puberté, maternité, ménopause; trois temps qui correspondent à trois classes généalogiques: jeune fille, mère, grand-mère. [...] La petite fille élimine

déjà un peu sa mère le jour de sa puberté, encore un peu plus le jour où elle connaît l'acte sexuel, et définitivement si celui-ci est procréatif, en d'autres termes, au fur et à mesure que ses fonctions génésiques s'affirment. Ce que nous dit donc le conte, c'est la nécessité des transformations biologiques féminines qui aboutissent à la supplantation des vieilles par les jeunes, mais de leur vivant les mères seront remplacées par leur fille, la boucle sera bouclée avec l'arrivée des enfants de mes enfants. Moralité les mères-grands seront mangées. (Verdier, 1978: 37).

Transmission, nous l'avons vu, visible dans la pièce: au fil de la pièce, la jeune Suzanne au corps jeune, sexué, et finalement sexualisée, tend ainsi à remplacer la mère, représentante de l'anti-sexualité, l'anti-jouissance et donc l'anti-crédation. Dès lors, nul besoin de *parler* du corps jeune, nul besoin d'en faire l'objet principal du discours: celui-ci, en se mouvant, en dansant, en aimant, va bien au-delà des mots, et surtout des maux du corps malade de la mère.

4.2. *Corps jeune et nouveau théâtral*

“D'emblée le théâtre est corps et c'est là même sa spécificité” (Ubersfeld, 2001: 224). Cette percutante définition donnée par Anne Ubersfeld a le mérite de souligner la spécificité de ce genre littéraire qui cumule corps de papier, corps de chair, et corps de l'écriture. A la lisière du monde réel et de l'univers de la fiction, le théâtre est le fruit d'une vision du monde: il est, peut-être plus encore que d'autres genres tant la corporalité y est importante, le reflet d'une époque, d'un courant, d'une idéologie. Dès lors, s'intéresser à l'imaginaire du corps et à sa représentation dans la poétique énonciative théâtrale de Duras nous amène irrémédiablement à réfléchir à la structure même du texte, aux bouleversements des conventions et des codes dramaturgiques au sein de ce dernier. Ne l'oublions pas: l'écriture a un corps, elle est portée par un corps.

Dans *l'Éden Cinéma*, cette liberté prise par les deux adolescents sur le corps ancien de leur mère, et donc sur l'ancienne génération nous permet de tisser ce lien entre corps et corpus: le nouveau recherché par Suzanne et Joseph, dont le corps a symboliquement pu prendre sa puissance par le biais du corps engrais de la mère, apparaît comme une métaphore du nouveau théâtral qu'expérimente Marguerite Duras. En effet, comme nous l'avons esquissé tout au long de cet article, au sein de *l'Éden Cinéma*, régénération des corps et la régénération théâtrale sont indissociables. En nous racontant comment le corps jeune des enfants, va remplacer celui de la mère, “immobile” (Duras, 2014: 12) la fable nous illustre également comment le théâtre contemporain tente de se détacher du théâtre classique tout en prenant racine sur lui et en s'inscrivant dans sa filiation. Comme le remarque Sylvie Roque, “si de nos jours le texte a perdu sa prééminence, l'attention au corps a grandi” (Roque, 2017: 12), ainsi le théâtre contemporain voit le *corpus* prendre définitivement corps, celui-ci” [s']agit

et parle, chante et danse, ostensiblement et en son nom propre” (Biet, 2013: 25), bouleversant par la même occasion les codes du théâtres classiques.

Nous ne sommes donc pas surpris de constater que sous la plume de Duras, corps jeune et théâtre, tous deux hybrides, se meuvent, parlent, voient, et dansent. Créatifs, ils apportent le renouveau nécessaire à toute renaissance.

5. Conclusion

Par sa structure à la fois novatrice et transgressive des codes dramaturgiques classiques, *L'Éden Cinéma* participe au renouvellement du genre théâtral. Mêlant différentes temporalités et alliant corps vivant et corps cadavérisé, corps jeune et corps vieillissant, la fable, hybride et déstructurée, évoque par le biais du langage et de la représentation comment un corps (ou un corpus) peut disparaître pour laisser place au renouveau. Dans l'écriture durassienne, la découverte du corps et l'initiation sexuelle sont contemporaines à la vocation littéraire: la révolte face au corps asexué de la mère devient une rébellion contre l'anti-création et le corps dans sa globalité trace la métaphore du rapport aux mots.

Dès lors, la surreprésentation du corps vieux et malade, source de tous les discours, dans une fable qui ne fait qu'exprimer l'amoindrissement physique de celui-ci, interroge. Le fantôme d'une mère, bien réelle cette fois-ci, Marie Donnadieu, mère de Marguerite Duras, morte quelques années après la publication d'*Un barrage contre le Pacifique*, et les craintes d'une autrice qui elle-même commence à vieillir, peuvent expliquer ce fantasme du corps vieillissant, à la fois insignifiant et omniprésent, effacé et immortel.

Références bibliographiques

AMMOUR-MAYEUR, Olivier. 2004. *Les imaginaires métisses: passages d'Extrême-Orient et d'Occident chez Henry Bauchau et Marguerite Duras*. Paris, L'Hamattan, coll. "Structures et pouvoirs des imaginaires".

BERNATEAU, Isée. 2012 "Ravages de la séparation chez Marguerite Duras" in *Le Carnet PSY*, vol. 165, no. 7, 32-35.

BIET, Christian. 2006. *Qu'est ce que le Théâtre?* Paris, Gallimard.

BONNIER, Anaïs. 2015. *L'Éden Cinéma* de Marguerite Duras, mis en scène par Claude Régy in *Fresque INA* [consulté le 02/03/2019] <<https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00207/l-eden-cinema-de-marguerite-duras-mis-en-scene-par-claude-regy.html>>.

COUSSEAU, Anne. 1999. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*. Genève, Librairie Droz.

DANAN, Joseph. 2010. *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Paris, Actes Sud.

DURAS, Marguerite. 2008. *L'Éden Cinéma*. Paris, Gallimard, coll. "Folio".

DOUZOU, Catherine. 2013. "Qu'est-ce que le contemporain au théâtre?" in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 113, no. 3, 569-582.

Encyclopædia Universalis, "Perséphone ou Koré" [consulté le 21/07/2019] < <https://www.universalis.fr> >.

ELIACHEFF, Caroline et Heinich, Nathalie. 2002. *Mères-filles, une relation à trois*. Paris, Albin Michel.

ENGELBERTS, Matthijs. 2001. *Défis du récit scénique- Formes et enjeux du monde narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*. Genève, Librairie Droz.

FAU, Christine. 1995. "Le rituel de la comédienne dans trois pièces de Marguerite Duras" in *Symposium 49* (1), 22-34.

GHORBEL, Wafa. 2013. "La mère chez Duras: Deux fois étrange, deux fois étrangère. L'exemple d'*Un Barrage contre le Pacifique*" in *Marguerite Duras : Altérité et étrangeté ou la douleur de l'écriture et de la lecture*. Presses universitaires de Rennes.

KRISTEVA, Julia. 1980. *Pouvoirs de l'horreur, "Approche de l'abjection"*. Paris, Editions du Seuil.

LEDWINA, Anna. 2011. "*L'Éden Cinéma* de Marguerite Duras comme exemple d'hybridation théâtre-récit-cinéma" in *Synergies France*, no. 8, 45-53

MÉGÉVAND, Martin. 2005. "Choralité" in *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles, Actes Sud, 36-40.

MÉNARD, Sophie. 2017. "Le personnage liminaire: une notion ethnocritique" in *Litter@ Incognita*, Toulouse: Université Toulouse Jean Jaurès, n°8 "Entre-deux: Rupture, passage, altérité, automne 2017 [consulté le 14/06/ 2019]. <<http://blogs.univ-tlse2.fr/littera-incognita-2/2017/09/24/le-personnage-liminaire-une-notion-ethnocritique/>>

MEURET, Isabelle. 2016. *L'Anorexie créatrice*. Paris, Klincksieck.

ROQUES, Sylvie. 2017. "Le Corps Performatif: les enjeux des scènes contemporaines" in *Revue Bras. Estud. Presença*, v. 7, no. 1, 4-18, jan./avril 2017.

RYKNER, Arnaud. 1988. *Théâtre du nouveau roman – Sarraute, Pinget, Duras*. Mayenne, Imprimerie de la Manutention.

SCARPA, Marie. 2009. "Le personnage liminaire" in *Romantisme*, vol. 145, no. 3, 25-35.

TURNER, Victor. 1990. *Le Phénomène rituel. Structure et contre-structure*. Paris, PUF.

UBERSFELD, Anne. 2001. *Lire le Théâtre*. Paris, Belin.

VERDIER, Yvonne. 1978. "Grands-mères, si vous saviez...", "Le Petit Chaperon rouge dans la tradition orale" in *Les Cahiers de la Littérature orale*, IV.