

**Que dit le silence et comment le dire ?
Le silence comme langage dans
L'Eden Cinéma de Marguerite Duras**

**Basma Hosny Aly Charaf
Maître de conférences
Département de langue et de littérature françaises
Faculte des Lettres-
Université d'Alexandrie- Egypte
2025**





Résumé:

Femme de lettres engagée, Marguerite Duras, obsédée par l'injustice coloniale dont elle était victime, elle et sa famille durant son enfance, écrit pour le théâtre sa fameuse pièce *L'Eden Cinéma*. Ce travail se veut une étude de la place qu'occupe le silence dans la pièce et les formes sous lesquelles Duras nous le présente comme étant un moyen de communication non- verbal.

Mots- clés : Silence- narration, langage non- verbal- didascalies- injustice coloniale.

ملخص البحث:

عانت الكاتبة مارجريت ديوراس منذ طفولتها من الظلم الاستعماري وكانت هي وعائلتها من ضحاياه، وهذه المعاناة بدت واضحة في مسرحيتها الشهيرة "إيدن سينما". يهدف هذا العمل إلى دراسة المكانة التي يحتلها الصمت في المسرحية والأشكال التي تقدم بها الكاتبة الصمت كوسيلة تواصل غير لفظي.

الكلمات المفتاحية:

الصمت- الرواية- التواصل غير اللفظي- الإشارات المسرحية- الظلم الاستعماري.



Introduction :

Toute communication humaine se base principalement sur un échange. Ce dernier se fait grâce au langage qui sous ses différentes formes, verbale et non- verbale, constitue une faculté dont seul l'Homme dispose et qui lui permet de communiquer ses pensées et ses émotions à ses semblables.

Le théâtre, qui se veut une simulation de la vie réelle, a donc pour fondement le dialogue des personnages. Constitué de courtes et de longues répliques, le dialogue est le moyen traditionnel auquel un dramaturge a recours pour permettre à son lecteur/ spectateur d'accéder à l'âme de ses héros, de participer à son histoire et de comprendre son message.

Or, les écrivains du XXème siècle, notamment ceux de la période d'après- guerre comme : Samuel Beckett, Nathalie Sarraute, Maurice Blanchot pour n'en citer qu'autres, ont attribué dans leurs ouvrages littéraires une place prépondérante au silence qui surpasse souvent celle attribuée au dialogue.

“Le silence est l'élément dans lequel se forment les grandes choses, pour qu'enfin elles puissent émerger, parfaites et majestueuses, à la lumière de la vie qu'elles vont dominer.” (Maeterlinck, 1896 : 7)

Marguerite Duras, romancière, dramaturge et cinéaste, fait partie de ce groupe d'écrivains dont l'œuvre est marquée par le silence. Dans sa pièce *l'Eden Cinéma* (1977), sujet de la présente étude, elle a voulu réduire au silence la voix des personnages pour laisser entendre ce que dit leur silence. *L'Eden Cinéma*, qui en principe est une réécriture du roman *Un Barrage contre le Pacifique* de la même auteure, est une pièce aux traits autobiographiques, ayant au centre l'histoire de la mère de la dramaturge, victime d'une injustice coloniale qu'elle a due subir lors de sa vie en Indochine française. Marguerite Duras met en avant un langage non- verbal qui, dans la pièce, se manifeste sous différents aspects et est capable de traduire l'intériorité des personnages.

Nous tenterons dans ce qui suit de souligner le caractère suggestif du langage durassien dans *l'Eden Cinéma* et ce en analysant tous les éléments qui ont pour seul et unique objectif d'alimenter le silence des personnages et de le faire parler tels que: la narration, les non- dits, la primauté des didascalies, les blancs, le jeu de regards, le rire, les cris, la musique et la lumière.



La narration : premier indice du mutisme des personnages:

Tout texte théâtral a deux aspects bien distincts, à savoir : l'aspect mimétique "*l'imitation ou la représentation d'une chose. [...] imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit*" (Pavis, 1980 : 251, 252) et l'aspect diégétique qui n'est autre qu'une "*imitation d'un événement en paroles, en racontant l'histoire et non en présentant les personnages agissants.*" (Pavis, 1980 :118). Contrairement à la nature de l'œuvre dramatique, *l'Eden Cinéma* est formée en majorité de récits narratifs interrompus par quatre scènes jouées¹, qui contiennent elles aussi des parties narrées. Ne ressemble-t-elle pas au "théâtre épique" de Brecht dont "*L'événement passé est "reconstitué" par l'acte de narration.*" ? (Pavis, 1980 :130)

Dans *l'Eden Cinéma*, la tâche de restituer le passé de la mère se trouve partagée entre plusieurs narrateurs : Joseph, Suzanne et la voix de Suzanne. Ces voix diverses sont des : "*contrepoints et superpositions, entrelacements et emboîtements.*" (Borgomano, 2024 : 232) Le récit nous apparaît comme s'il était morcellé et fragmenté à l'image de l'état psychique de la mère. Chacun des narrateurs raconte une partie de l'histoire et les parties se tressent au fur et à mesure pour nous livrer enfin une fresque de l'histoire de la mère. Cette dernière, qui quoiqu'elle soit l'"*objet du récit-[elle] n'aura jamais la parole sur elle-même.*" (*L'Eden Cinéma* : 12) Le récit des narrateurs n'est pas exclusivement adressé au public mais aussi à la mère qui se trouve étrangère à sa propre histoire créant de ce fait une mise en abyme puisque la mère joue, dans la pièce, le rôle d'un spectateur.

En effet, Joseph et Suzanne sont des personnages principaux et témoins de l'histoire racontée. Ils sont des narrateurs "*présents dans l'histoire qu'ils*

¹ Les scènes jouées sont minutieusement choisies par Marguerite Duras et indiquent des moments clés dans la pièce : la première scène met en vie la première rencontre avec Mr Jo, la deuxième se déroule entre Suzanne, Joseph et la mère, met en relief la nature de cette relation triangulaire ainsi que la réaction de la mère après l'obtention du diamant de Mr Jo. La troisième scène est une tête-à-tête entre Suzanne et la mère, elle se situe après le départ de Joseph et la tentative de la mère à convaincre Suzanne de se marier à un Anglais. La dernière scène annonce le deuxième départ de Joseph, son départ définitif qu'on considère comme étant une des causes de la mort de la mère.

racontent [et donc] homodiégétiques.” (Genette, 1972 : 252) aptes à donner une image vraie des pensées, des sentiments et du passé de la mère ainsi qu’à décrire minutieusement tous les événements clés de sa vie. Les personnages- narrateurs ont aussi pour souci de faire inclure le spectateur dans leur récit et ce en l’interpellant :

Suzanne : *“On vous demande d’être attentifs à ce que nous allons vous apprendre sur elle.”* (*L’Eden Cinéma* : 18)

Joseph et Suzanne : *“Ecoutez.”* (*L’Eden Cinéma* : 23)

Cette technique propre à l’art des contes tient le public attentif aux faits à venir, suscite sa curiosité et en fait un témoin de l’injustice coloniale dont M. Duras et sa famille et *“les pauvres du monde”* (*L’Eden Cinéma* :21) ont été victimes.

Les informations ne nous sont donc pas véhiculées à travers le dialogue des personnages mais plutôt grâce à la narration. La pièce suit un *schéma narratif*¹ bien définitif comme nous le montrerons dans ce qui suit :

C’est Joseph qui commence la narration en indiquant au lecteur les origines de la mère et le cadre temporel de l’histoire. Suzanne prend ensuite le relais et continue ce qu’a commencé Joseph en décrivant le parcours professionnel de leur mère et son voyage en *“Indochine Française”* (*L’Eden Cinéma* : 13) instaurant de ce fait la situation initiale de l’histoire, le premier élément dans un schéma narratif. Nous avons ensuite affaire à un premier élément perturbateur : la mort du père de Joseph et de Suzanne alors qu’ils avaient toujours, comme le précise bien Joseph : *“entre quatre et sept ans.”* (*L’Eden Cinéma* : 15) C’est un premier coup de théâtre qui a lourdement influencé la mère et a bouleversé sa vie. La mère a ensuite travaillé à l’Eden Cinéma et a pu acheter, après dix ans de travail, une concession dans laquelle elle : *“engloutit sa force entière, la totalité de ce qu’elle a placé à la caisse d’épargne de Saïgon pendant dix ans.”* (*L’Eden Cinéma* : 19) L’achat de cette concession était la cause de son malheur et a engendré le deuxième élément perturbateur quand *“La marée de Juillet monta à l’assaut de la plaine et noya la récolte.”* (*L’Eden Cinéma* : 19, 20) La mère a soudainement perdu tout son argent ce qui a causé sa folie. Le troisième élément d’un schéma narratif est : la résolution qui, dans *L’Eden Cinéma*, synchronise avec l’apparition de Mr Jo : le diamant qu’il a offert à Suzanne pourrait être considéré comme étant une solution à tous leurs problèmes. Or, la pièce se termine sur une note tragique à savoir, la

¹ Terme créé par Vladimir Propp dans son ouvrage *La Morphologie du Conte*.



mort de la mère avant la réalisation de son rêve et le départ des enfants pour recommencer leur vie loin de la plaine.

En effet, nous pouvons accorder au théâtre de M. Duras l'appellation du "théâtre de la parole" "destiné à dire plus qu'à montrer" (Jolly, 2006 : 181) puisque le récit narratif prime non seulement sur le dialogue des personnages mais aussi sur l'action dramatique, composant primordial d'un texte dramatique. *L'Eden Cinéma* est une pièce où le statisme règne : à part les quatre scènes jouées, citées supra (Cf. supra : 2) et qui reproduisent toujours des épisodes du passé quoiqu'elles se déroulent sur le présent de la scène, la pièce est presque dépourvue d'action. La mère, personnage central de la pièce est un être "immobile, statufié" (*L'Eden Cinéma* : 12), aucune didascalie ne décrit ni les mouvements ni les gestes des personnages. En plus, les événements racontés ont eu lieu dans un passé très lointain comme le souligne Joseph : "Il y a maintenant presque cent ans." (*L'Eden Cinéma* : 12) et sont achevés avant le début du récit. Pour les faire ressurgir, Marguerite Duras a eu recours à la technique cinématographique du flash-back, autrement dit à de nombreuses *analepses* qui "effectue (nt) un retour sur un sujet antérieur de la narration." (Vesterlund, 2018 : 20) Les analepses transposent le lecteur/ spectateur dans le temps pour qu'il partage avec les personnages- narrateurs leur histoire. Rien n'est donc représenté sur scène, le lecteur/ spectateur se trouve confronté à "un vide événementiel." (Drissi, 2008 : 210).

La narration dans *L'Eden Cinéma* se dit donc "ultérieure" (Genette, 1972 : 232) et le lecteur/ spectateur se trouve invité à écouter le récit des narrateurs sans que les événements ne lui soient visibles.

Le nombre réduit de scènes jouées dit un nombre réduit de dialogues et donc un silence des personnages. Les dialogues jouissent dans le théâtre de M. Duras de certaines caractéristiques qui leur sont particulières : le dialogue durassien est un dialogue minimaliste dépouillé à l'extrême. La souffrance que ressentent les personnages de M. Duras est extrêmement dure qu'on ne peut pas l'exprimer par des mots, c'est pourquoi l'écrivaine dramaturge a recours au silence. Ce dernier est considéré comme étant un langage muet qui prouve l'impuissance des mots à traduire les profondeurs des âmes. Dans son roman intitulé *Le ravissement de Lol V. Stein* (1964), l'écrivaine emploie l'expression "mot trou" pour désigner ce qui est in-nommable et inexprimable pourtant il trouble les personnages et cause leur malaise: "Il n'existe pas de terme qui transcrive l'expérience singulière que

personnages ou narrateur sont en train de vivre.” (Vaudrey-Luigi, 2010 : 221)

Par ailleurs, M. Duras a passé toute son enfance en Indochine à parler le vietnamien et donc elle éprouvait un certain malaise en écrivant en langue française qui est “*une langue « apprise », donc étrangère, bien que maternelle.*” (Bouthors-Paillart, 2009 : 123). La dramaturge déclare même lors d’une entrevue : “*On était plus des Vietnamiens que des Français [...] On parlait nous le vietnamien comme les petits vietnamiens.*” (Duras, 1976 : 7:26,7:44)¹

Se trouvant dans l’incapacité à exprimer ses pensées par les mots, M. Duras s’engouffre dans le silence.

Dans *l’Eden Cinéma*, le silence se présente sous différentes formes comme : les espaces blancs / les vides qui abondent dans le texte et encadrent les paroles des narrateurs. Ces dernières se présentent sous forme de strophes et sont marquées par des alinéas et de nombreuses mises à la ligne. La fragmentation des phrases, leur séparation et leur discontinuité reflèteraient l’âme déchirée de la mère :

Suzanne: “*Elle hypothèque son bungalow*

Elle vend ses meubles

Et puis, elle construit des barrages contre les marées de l’Océan Pacifique.” (*L’Eden Cinéma*: 24)

Comme le montre la citation, ci-dessus, les narrateurs s’expriment par des phrases trop concises mais étoffées de sens qui donnent l’effet d’un texte informatif: “*l’écriture brève peut renvoyer à la phrase brève qui permet de limiter, voire de supprimer les subordinants et les coordonnants.*” (Vaudrey-Luigi, 2010: 225) Les faits nous sont délivrés sans ornements et c’est à nous, lecteur/ spectateur, d’imaginer les émotions et les sentiments qu’avaient les personnages au moment où ces événements ont eu lieu. Nous avons affaire à de courtes phrases verbales, mécaniques, privées de vie tout comme son sujet qui n’est autre que la mère.

Notons également l’abondance des phrases nominales, une technique qui met en relief le statisme des personnages, la mort de l’action, de l’acteur et donc celle de la mère. La forme de la pièce cache dans ses plis l’histoire de la mère.

¹ Entrevue menée avec Michelle Porte consultée le 25/10/2024 URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=pFd8bCh-d9c>

Suzanne: “*Pleine d’amour. Mère de tous. Mère de tout.*

Criante. Hurlante. Dure. Terrible. Invivable.” (*L’Eden Cinéma*: 17)

Les phrases nominales, ci- dessus, sont formées, en principe, d’adjectifs qui décrivent la mère. En un très peu de mots, Duras a pu donner une image qui permettrait au lecteur d’imaginer et de percevoir la détérioration de l’état de la mère après l’effondrement des barrages et la perte de tout son argent.

De même, la dramaturge a présenté l’acte d’écrire comme s’il était un moyen pour se révolter, en silence. Dépourvue du pouvoir de la parole, la mère a eu recours à l’écriture pour parler, preuve en est la lettre qu’elle a écrite aux agents du cadastre et qu’on a trouvée après sa mort. Voix de Suzanne: “*Cette lettre a été retrouvée près du cou de la mère après sa mort.*” (*L’Eden Cinéma*: 133) Dans sa lettre, la mère a tout raconté: elle accusait ouvertement les agents cadastraux. Cette lettre est tout à fait témoin de la force stagnante de la mère, un moment de réveil et de prise de conscience qui précède à son sommeil éternel.

Incapable d’exister dans cet univers de mutisme, le dialogue se trouve remplacé non seulement par la narration mais aussi par les didascalies qui occupent une place de choix dans *l’Eden Cinéma*.

La suprématie des didascalies sur les dialogues:

Le dialogue se réduit, s’efface et cède la place à diverses didascalies qui servent à “*éclaircir la compréhension ou le mode de présentation de la pièce.*” (Pavis, 1980:215)

Commençons, tout d’abord, par les deux didascalies introductives maximales qui ouvrent chacune des deux parties qui composent la pièce. En effet, ces deux didascalies se caractérisent par leur longueur excessive: elles décrivent minutieusement l’espace où les événements racontés ont eu lieu, les meubles qui s’y trouvent et installent le décor sonore. Ce dernier met en relief deux endroits différents dont chacun est doté d’une valeur symbolique qui laisse trop entendre sur l’histoire de la mère.

La première didascalie se veut une description réaliste du lieu où vivaient les protagonistes. L’histoire racontée a eu lieu dans des endroits réels: “*La plaine de Kam, dans le Haut- Cambodge, entre le Siam et la mer.*” (*L’Eden Cinéma*: 11) qui font partie de la vie réelle de M. Duras. C’est là, où elle est née et a passé son enfance. Le choix de ces lieux pour y placer l’action

accentue la vraisemblance de l'histoire en plus de leur valeur symbolique. Kam c'est la métaphore de l'horreur ressentie par M. Duras et sa famille incarnée dans la pièce par Suzanne et sa famille. C'est un lieu où se cristallise la corruption du cadastre et où s'aggrave la misère des paysans et la mort de leurs enfants. Dans une entrevue avec Michelle Porte, Marguerite Duras affirme en parlant de sa mère qu' "*Elle l'ignorait totalement qu'il fallait donner de l'argent aux agents du cadastre pour avoir une terre cultivable.*" (Duras, 1976: 3:08)

La plaine de Kam, vide, entoure un autre espace qui est "*celui d'un bungalow*" (*L'Eden Cinéma*: 11) Emboîté, le bungalow jouit d'une grande importance. Malgré la grandeur de l'espace où il se situe, le bungalow est un lieu clos, sombre à l'image de l'âme de ses habitants, les protagonistes enfermés dans la plaine ou plutôt dans leur passé. Dans une entrevue avec Michelle Porte, Marguerite Duras déclare même que sa mère était: "*prisonnière de cette demeure, d'elle-même, de sa vie, du cycle infernal.*" (Duras, 1976: 13:00- 13:24)

Quant à la didascalie introductive de la deuxième partie, elle décrit un lieu autre. Nous avons affaire à un espace lumineux et coloré qui se contraste avec celui décrit par la première didascalie introductive, ce qui souligne un changement d'espace. Nous ne sommes plus dans le bungalow, plus dans la plaine. Cette idée se trouve affirmée grâce au décor sonore qui laisse entendre des "*bruits de la ville.*" (*L'Eden Cinéma*: 101). Le changement de lieu marquerait-il un changement dans la situation des personnages?

Les didascalies introductives aident donc le lecteur à situer la pièce et le préparent à ce qu'il va envisager dans les pages à venir. En plus de ce genre de didascalies qu'on vient de citer, il existe un autre genre à savoir, les didascalies intégrées qui abondent dans le texte et qui se trouvent enchâssées dans le récit des narrateurs ainsi que dans les répliques des personnages quand il s'agit d'une scène jouée. Ces didascalies ont pour rôle d'indiquer tout ce qui a rapport avec les circonstances d'énonciation, l'état d'âme des personnages, le décor et servent, en plus, à narrer.

*"Ils se lèvent tous. La mère et les enfants
avec le caporal et, lentement, sur la musique,
ils vont vers la scène et se séparent."* (*L'Eden Cinéma*: 30)

La didascalie précédente raconte, en silence, l'histoire de la pièce. Elle évoque la séparation de la mère de ses enfants: la mère va d'un côté, celui



où se trouve le cheval malade qu'on va ensuite apprendre sa mort, et les enfants de l'autre côté dans une anticipation de leur départ.

De même, les didascalies intégrées de type "silence et temps" reviennent sans cesse dans le texte pour exprimer explicitement le mutisme. En parlant, à titre d'exemple, des conditions de l'achat de la concession, nous comptons cinq fois la didascalie "*Temps.*" (*L'Eden Cinéma*: 22) Ces pauses temporelles affirment la difficulté qu'éprouvent les narrateurs à raconter ces épisodes malheureux du passé, c'est pourquoi ils optent pour le silence.

Dans *L'Eden Cinéma*, les didascalies ne se limitent pas à leur fonction première qui est celle d'apporter des précisions sur la mise en scène, puisqu'elles comblent, en plus, le manque des dialogues et jouent par conséquent un rôle important dans la narration tout en affirmant toujours l'idée de l'insuffisance du langage à traduire le Malheur et le désespoir des personnages.

"Dans L'Éden Cinéma les didascalies se distinguent au contraire par leur forme narrative. [...] Il arrive que la didascalie ne soit pas faite afin d'être représentée." (Ledwina, 2011: 50)

Les didascalies suivantes apportent des informations portant sur la diégèse et n'ont pas d'équivalent concret dans l'espace scénique:

"Cette musique c'est aussi l'histoire de la mère." (*L'Eden Cinéma*: 13)

"Ce qui reste de cette aventure c'est surtout la folie de la mère. L'injustice dont elle a été victime allant de soi." (*L'Eden Cinéma*: 24)

"Suzanne commence à oublier Mr Jo." (*L'Eden Cinéma*: 93)

L'hégémonie des didascalies est évidente dans la pièce et leur fonction narrative existe côte à côte de leur fonction descriptive. Elles donnent à voir, en plus du discours narré des protagonistes, une version complète de l'histoire de la mère et permettent au lecteur d'imaginer toutes les circonstances qui l'encadrent.

La communication chez M. Duras ne se fait donc pas seulement par les mots. Il existe chez elle un autre type de langage, à savoir: le langage non- verbal. Les rires, les pleurs, les cris et les regards, comment pourraient-ils permettre aux personnages de s'entendre?



Le langage non- verbal:

Le rire:

Dans la première scène jouée, le trio: Joseph, Suzanne et la mère a été gagné par un fou rire comme réaction à la question posée par Mr Jo sur la marque de leur voiture *“Joseph et Suzanne éclatent de rire.”* (*L’Eden Cinéma: 49*) *“La mère est gagnée par le fou rire de Suzanne et Joseph.”* (*L’Eden Cinéma: 50*) Pour la mère et ses deux enfants, ce rire contagieux serait un moyen de communication exclusive: la question de Mr Jo est mal placée, elle ne convient nullement pas à l’état des personnages. Avoir une voiture est un luxe dont la famille souffrante et malheureuse ne peut jouir. Joseph, Suzanne et la mère ont eu recours au rire à la place de la parole pour décrire leur situation financière trop compliquée. C’est un rire qui naît de la douleur.

Tout comme la parole, le rire a son impact sur le récepteur; face aux éclats de rires continus de Suzanne, Joseph et la mère, Mr Jo se sent exclu et se trouve *“stupéfait”* (*L’Eden Cinéma: 53*) Incapable de déchiffrer le rire, il est le seul à ne pas en comprendre la raison.

Le rire fait partie du *“langage émotionnel [voire] affectif”* (Pinthon, 2009:80) tout comme les larmes et les cris. Ils prennent, tous, le dessus sur la parole. La mère en voyant le cheval malade n’a rien dit mais elle s’est mise à pleurer. Suzanne: *“Elle regarde le cheval. Elle commence à pleurer. Temps. Elle pleure.”* (*L’Eden Cinéma: 31*) Un *“présage de mort”*, la mort du cheval signifie celle de la mère. Cette dernière exprime sa peur de l’inconnu et du destin, son désarroi par les larmes et non pas par le verbal.

Les cris :

De même, les cris marquent la faillite de la parole à accomplir sa tâche comme code de communication. Aliénée, la mère y trouve une façon de s’exprimer voire de s’extérioriser.

Voix de Suzanne: *“Elle était déjà très malade. Elle ne pouvait plus parler sans crier. [...] La colère, disait le docteur. Depuis l’écroulement des barrages.”* (*L’Eden Cinéma: 31*)

Ces hurlements sont l’incarnation de son mal être et de sa déception.: *“elle [la mère] a fait des crises hystériques [...] elle perdu la raison.”*, souligne M. Duras (Duras, 1976: 4:02). Cela nous renvoie à évoquer le tableau de Munch *Le Cri*. Imprégné de la couleur rouge, bleue et noire, ce tableau est l’expression de la peur de l’Homme, de sa souffrance, de son malaise ainsi



que de la mort. Le personnage central du tableau, squelette vêtue de noir et criant, se ressemble à la figure de la mère dans sa terreur et dans son état intermédiaire entre vie et mort.

C'est le caporal, ce personnage sourd- muet qui n'a d'existence dans la pièce que dans les didascalies, qui est le seul à entendre le discours de la mère qu'elle prononce dans son propre langage, alors que ses enfants et l'administration colonial, la croyant folle, ne lui prêtent aucune attention.

“Et tout à coup, de loin, la voix criante de la mère. On ne comprend pas ce qu'elle dit tout d'abord [...] C'est au caporal qu'elle parlait et qu'elle parle. Au caporal qui n'entend rien. [...] Le caporal s'assied aux pieds de la mère. Ecoute le discours inaudible.” (L'Eden Cinéma: 91)

Le balbutiements de la mère sont présentés sous forme d'un discours marqués par de nombreuses aposiopèses. Ces trous blancs affirment des moments de silence qui expriment les non- dits, le poids du désespoir qui pèse sur elle et traduisent son incapacité à formuler ses pensées. La mère a perdu, depuis longtemps, l'habilité de parler. En effet, les mots s'arrêtent mais leur résonance perpétue puisque le silence donne au lecteur la chance de bien assimiler ce qui est dit par le personnage, le relie avec ses propres pensées et ses propres expériences pour qu'il puisse comprendre le message, sous- entendu, voulu par le dramaturge.

Le langage durassien se situe au- delà du verbal. Les rires, les pleurs, les cris et les espaces blancs sont porteurs de sens et permettent la communication tout comme le jeu de regards duquel dépend une partie importante de la compréhension de l'histoire racontée.

Le regard comme langage muet chez M. Duras:

Le regard est chargé de toutes les passions de l'âme et doté d'un pouvoir magique, que lui confère une terrible efficacité. Le regard est l'instrument des ordres intérieurs: il tue, fascine, foudroie, séduit autant qu'il exprime.” (Dictionnaire des Symboles, 1982: 803)

Le regard compte parmi les codes de la langue muette durassienne et dont la signification varie selon le contexte du moment de l'énonciation. “Regarder”, selon le Petit Robert, se veut un acte qu'on fait volontairement et consciemment, contrairement à l'acte involontaire et inintentionnel de

“voir”. Le regard, dans *l’Eden Cinéma* est un miroir permettant d’accéder au profondeur de l’âme des personnages:

“La mère va, vient.

[...] Apporte des plats- qui fument- sur la table. Les enfants regardant ces plats, comme dégoûtés.

La mère, elle, regarde ses enfants.” (L’Eden Cinéma: 36)

En effet, le regard dégoûtant que portent les enfants sur la nourriture offerte par la mère, cette dernière, qui symbolise non seulement *“la sécurité de l’abri, de la chaleur, de la tendresse et de la nourriture: [mais] aussi, en revanche, le risque d’oppression par l’étroitesse du milieu et d’étouffement par une prolongation excessive de la fonction de nourrice et de guide.”* (Dictionnaire des Symboles, 1982: 62) prouve leur désir de se débarrasser de son autorité symbolisée dans la pièce par la récurrence des épisodes où elle les oblige à manger. Malgré sa violence et sa folie, la mère reste attachée à sa fonction maternelle. Tout au long de la pièce, M. Duras n’a cessé de souligner le souci qu’avait la mère à assurer une bonne alimentation aux enfants.

“tandis qu’on mangeait elle est enfin devenu tranquille.

Je crois qu’elle avait eu peur la mère de n’avoir même plus nous nourrir.” (L’Eden Cinéma: 125)

En plus, le personnage chez Duras est à la fois agent et objet du regard:

“Mr Jo regarde au- dehors, voit la mère et Joseph regardent, fixes, se rassied. Alors, lentement, Suzanne se tourne vers la mère et Joseph et leur sourit.” (L’Eden Cinéma: 62)

La didascalie ci- dessus met en relief le rapport regardant / regardé très évident dans la pièce. Il existe, dans *l’Eden Cinéma*, un échange de regard constant entre la mère et ses enfants. Ce sont des regards porteurs de sens: les enfants et leur mère partagent le même Malheur et sont donc complices. Pas besoin de parler pour communiquer puisque les regards suffisent pour s’entendre: Voix de Suzanne: *“J’ai compris le regard de la mère.” (L’Eden Cinéma: 43)*

Nous ne pouvons pas passer sous silence le regard que porte Mr Jo sur Suzanne comme le montrent les didascalies suivantes:

“Les autres sont dans l’ombre et le regardent. Sauf Suzanne. Regardée par lui, Mr Jo.” (L’Eden Cinéma: 41)

“Il était seul et il me regardait.” (L’Eden Cinéma: 42)

Suzanne est, pour Mr Jo, une source de désir, d’émerveillement et d’amour, son regard sur elle le prouve. C’est un regard d’un amant dont la valeur se trouve intensifiée grâce aux paroles qu’il lui adresse. En effet, ce regard a coûté cher à Suzanne et elle en était la victime: Suzanne a permis à Mr Jo de regarder son corps nu en échange d’un phonographe électrique qu’elle désire offrir à Joseph. (Cf, Ogawa, 2002: 27)

Suzanne: *“C’était grâce à moi que le phono était arrivé ici, qu’il était entré dans le bungalow. Dans notre vie. C’était le prix du regard de Mr Jo sur moi.” (L’Eden Cinéma: 62)*

Or, Mr Jo n’est pour Suzanne qu’un moyen qui la sauverait, ainsi que sa famille, du malheur et qui les aiderait à reconstruire leur rêve. Ce n’est que sa richesse qui lui importe:

Suzanne: *“Ça coûte combien une auto comme ça?”*

Mr Jo: *“Dans les cinquantes mille piastres, je crois.”*

“Suzanne s’arrête de danser pendant quelques secondes et regarde Mr Jo.” (L’Eden Cinéma: 46)

Ainsi que ses bagues:

“Suzanne s’assied, s’allonge, regarde le diamant à son doigt, ferme les yeux.” (L’Eden Cinéma: 87)

Après avoir obtenu le diamant, Suzanne le contemple et ferme ensuite ses yeux pour jouir d’un moment d’apaisement qu’elle veut éterniser. Elle ferme ses yeux, mais elle continue à “voir” sa vie future, de repos, qui suit à des années de fatigue.

Ce ne sont pas seulement les regards de Mr Jo qui se dirigent vers Suzanne, puisqu’en robe de putain, Suzanne se croit être en proie aux regards des “blancs” (L’Eden Cinéma: 109) au moment où elle se promenait dans le haut quartier.

Voix de Suzanne: *“Je suis laide. La ville entière le sait. La ville entière est avertie de mon existence.*

Elle rit. Je vais au-devant des rires. Des regards.” (L’Eden Cinéma: 109)



Sous le poids de “*tous ces regards [qui la] mangent*” (Sartre, 1947: 93), Suzanne se sent mal à l’aise, seule et inférieure affirmant de ce fait une des principales théories sartriennes: “*L’enfer, c’est les autres.*” (Sartre, 1947: 93) Ces regards constituent son moi et sont comme des miroirs dans lesquels elle se mire et se voit laide. Ayant peur, Suzanne s’est réfugiée à l’Eden Cinéma pour se cacher, voire se protéger, dans l’obscurité des regards qui les suivent.

Quant à Joseph, son regard est emblématique mais toujours parlant. En présence de Mr Jo, Joseph évite de regarder Suzanne:

“Mr Jo va inviter Suzanne à danser.

Il dansent.

La mère regarde. Pas Joseph.” (L’Eden Cinéma: 43)

Conscient du danger que Suzanne subirait en présence de Mr Jo et duquel il ne peut pas la sauver et en est donc complice, Joseph détourne le regard. On pourrait donc qualifier son regard de fuyant: il éprouve, en effet, un sentiment de passivité et de faiblesse.

“La mère et le caporal regardent Suzanne qui sourit au planteur du nord. Pas Joseph. Joseph regarde le sol.” (L’Eden Cinéma: 42)

Dans *l’Eden Cinéma*, les regards ont leur propre voix dont l’écho résonne dans le silence qui les encadre:

“Joseph regarde Suzanne.” (L’Eden Cinéma: 90)

“Joseph se tait. Puis regarde le bungalow.

On dirait qu’il calcule. Il regarde Mr Jo. Il regarde Suzanne. Et se tait.” (L’Eden Cinéma: 91)

En suivant l’itinéraire que prend le regard de Joseph, nous pouvons comprendre ce qui se déroule dans son esprit: c’est en acceptant le départ de Suzanne avec Mr Jo, qu’on peut obtenir le diamant et sauver le destin de la famille, symbolisée par le bungalow. La situation d’embarras et de gêne dans laquelle se trouve Joseph le plonge dans le silence et le pousse de nouveau à s’enfuir. “*Joseph s’en va sans un mot.*” (L’Eden Cinéma: 92)

Les regards sont aussi puissants que la parole et sont dotés d’une force incontournable: “*le regard peut contenir une infinité de discours, et avoir une infinité d’effets.*” (Veron, 2020: 6)



Après son départ soudain, Joseph rentre à l'Hôtel Central où l'attendaient Suzanne et sa mère. La position de la mère qui lui tourne le dos, comme le souligne la didascalie ci- dessous, pourrait être traduite par sa colère envers lui, son refus de le regarder et donc de lui parler puisque chez M. Duras, l'échange de regards est un langage:

“Joseph vient et en silence dépose les vingt mille piastres sur le guéridon, sans regarder la mère. La mère lui tourne le dos. Elle ne se retourne pas. Elle a l'air d'écouter.” (L'Eden Cinéma: 122)

“Regarder” se révèle donc comme étant une action en permanence, surtout le regard de Joseph et de Suzanne vers l'extérieur. Ce type de regard met en contradiction deux mondes: un intérieur suffocant duquel les enfants veulent échapper et un autre extérieur libérateur auquel ils souhaitent partir. *“Joseph regarde vers la piste. Regarde la mère encore, se lève, s'en va.” (L'Eden Cinéma: 145)* Tout en restant muet, Joseph a choisi le départ et par ses regards, il fait ses adieux à la mère.

Bref, le regard chez Duras ne ressemble point à celui du reste des mortels. Il s'inscrit dans un univers dramatique dont les divers éléments s'unissent dans le but de construire la grandeur de l'histoire de la mère et de ses enfants. Cette histoire ne sera jamais la même, sans cette musique qui l'orchestre.

La musique :

“La musique souvent me prend comme une mer!”

(Baudelaire, 2021 :95)

Dans *l'Eden Cinéma*, la musique est enveloppante et envahissante comme la mer. Elle constitue souvent un refuge pour ceux dont ils ont besoin. Parfois violente et autres fois calme et accueillante, elle symbolise la vie, le dynamisme et est dotée de pouvoir.

La musique serait dans *l'Eden Cinéma* un autre substitut de la parole qui permet la communication ainsi qu'un moyen utilisé par M. Duras pour raconter son histoire. Elle devance même la parole:

“Tous s'immobilisent et restent ainsi, immobiles, devant le public- cela pendant trente secondes peut- être pendant que joue la musique. Puis ils parlent de la mère.” (L'Eden Cinéma: 11,12)

Après le décès de son mari, la mère “s’est engagée à l’Eden Cinéma comme pianiste” (*L’Eden Cinéma*: 15). La musique constitue donc un élément important dans son vécu. Joseph déclare: “cette musique c’est aussi l’histoire de la mère.” (*L’Eden Cinéma*: 13) Source de gain matériel, la musique s’associe à l’argent et est donc importante voire indispensable à la mère pour régler ses problèmes financiers, reconstruire les barrages, son plus grand espoir, afin de vivre paisiblement et mettre fin à l’injustice dont elle était victime. La mère, Suzanne et Joseph partagent un amour particulier pour la musique. Le lieu où la mère a passé dix ans à travailler comme pianiste pour satisfaire les besoins de ses enfants était pour elle, quoique sa souffrance et sa fatigue, ainsi que pour ses enfants, un abri, un paradis sur terre d’où le titre de la pièce *L’Eden Cinéma*. C’est à l’Eden que la mère amenait ses enfants, les groupait autour d’elle, unis, alors qu’elle jouait sa musique “édénique” (Ogawa, 2002: 18)

Attachés à leur mère, les enfants dorment tranquillement sur sa musique seraine et douce. La musique, qui se révélera plus tard comme étant la Valse, était pour eux, comme une berceuse.

Cette même musique les a accompagné toute leur vie pour les consoler:

“Musique.

Cette valse, encore, qui vient de l’Eden.” (*L’Eden Cinéma*: 16)

Au tempo rapide, la Valse symbolise l’union et la complicité. La *Grande Encyclopédie Larousse* définit ainsi la Valse: “Le verbe allemand *walzen*, apparu à la fin du xviii^e s., signifie « tourner en dansant »”. Suzanne et Joseph dansent sur ses rythmes en toute intimité dans des mouvements circulaires symbolisant: “la perfection, l’homogénéité, l’absence de distinction ou de division.” (DS: 191)

“Joseph met un disque déjà entendu dans la pièce: la Valse de l’Eden. [...]

Joseph et Suzanne dansant ensemble. [...]

La danse devient comme une donnée de la parenté, ils dansent à deux comme un seul corps.” (*L’Eden Cinéma*: 67)

A la fois unificatrices et libératrices, la musique et la danse constituent un langage en-deçà de la parole, un remède aux maux, un désir d’affranchement de la réalité douloureuse et un moyen d’ascension au spiri-



tuel. La Valse de l'Eden est provocatrice d'une nostalgie (Cf, Ogawa: 21) ressentie par cette petite famille pour les longues années passées à l'Eden "*musique lointaine*" (L'Eden Cinéma: 29) elle leur donne, en plus, accès à la joie d'enfance: "*Elle [Suzanne] marche sur la valse tandis que la mère la regarde avec un sourire arrivé du fin du monde. "Enfant"*". (L'Eden Cinéma: 109). La musique de la Valse fait revivre une reminiscence du passé comme si elle était une gouffre de souvenirs.

La musique symbolise la vie et le bonheur tandis que son absence c'est le malheur et la mort.

Suzanne: "*je rentre à l'Eden Cinéma.*

Le piano est là. Fermé.

Je pleure." (L'Eden Cinéma: 110)

Dans la pièce, le piano fermé, c'est le silence de la musique, c'est l'absence de la mère et la dispersion de la famille, c'es pourquoi Suzanne pleure.

En outre, la musique est aussi prédictrice de l'émancipation des enfants, de leur liberté et de leur futur départ. Nous pouvons citer à ce propos l'épisode dans lequel Mr Jo offre un nouveau phonographe, émetteur de musique, à Suzanne: (Cf, Ogawa: 21)

"L'idée est donc d'offrir un phonographe à Suzanne afin d'ouvrir dans leur monde prisonnier la brèche sonore, libératrice, d'un phonographe neuf."
(Un Barrage Contre le Pacifique, 1950: 197)

Ce nouveau phonographe "électrique", dont le son ému est meilleur, remplace l'ancien:

"Joseph met un disque déjà entendu dans la pièce: la Valse de l'Eden.

L'air rabâché, devient plus net, plus parfait." (L'Eden Cinéma: 67)

L'élément musical revient en permanence dans la pièce comme une leitmotiv: il domine le récit des narrateurs et fonctionne comme un miroir reflétant l'état d'âme et les émotions des personnages au moment où les événements racontés ont eu lieu. Le mot "musique" se trouve souvent suivi d'un adjectif qui marque son intensité et sa force. Considérons, à titre d'exemple, la mu-

sique jouée en racontant la tentative de la mère de se dresser contre le Pacifique et de le vaincre:

*“Faute d’arriver à fléchir les hommes, la mère s’est
attaquée aux marées du Pacifique.” (L’Eden Cinéma: 23)*

“Musique forte, très forte.” (L’Eden Cinéma: 24)

Dans la didascalie ci- dessus, l’adjectif “forte” est répété deux fois et se trouve accentué grâce à l’emploi de l’adverbe “très”. La force de la musique est le reflet de la force et de l’endurcissement de la mère souvent assimilée à la nature. *“Joseph et Suzanne embrassent la mère [...] cette montagne [...] leur prête son corps, laisse faire.” (L’Eden Cinéma: 14)*

La même idée se répète un peu plus loin dans le récit, Suzanne note que:

“A la saison sèche les travaux commencèrent.

Trois mois

Musique longue, pleine, forte, comme l’es-

*poir même. Puis qui baisse doucement.” (L’Eden Cinéma:
26, 27)*

L’énumération des adjectifs qui décrivent la musique *“longue, pleine, forte”* met en relief la grandeur de l’espoir qu’avaient les paysans, la mère à la tête, concernant la réussite de la tentative de la reconstruction des barrages. Espoir qui ne s’attarde pas à se dissiper avec le nouvel effondrement des barrages, c’est pourquoi, comme le souligne bien la fin de la didascalie ci- dessus, la musique baisse. La musique permet de pénétrer à l’intérieur de l’âme des personnages afin de mieux connaître leurs émotions et leurs intentions. C’est un langage universel qui se substitue à celui des mots.

En plus, la musique est un moyen auquel M. Duras a eu recours afin de mettre en relief les événements les plus marquants dans l’histoire de ce trio ainsi que pour suivre son évolution. La musique est, par exemple, *“forte”* (L’Eden Cinéma: 86) quand Suzanne possède enfin le diamant.

*Voix de Suzanne: “[...] Dans la main j’avais une clef. Ça
fermait le passé. Ça ouvrait l’avenir.” (L’Eden Cinéma: 86)*

Sans être traduit en des mots, nous pouvons comprendre, grâce à la musique, qu’il s’agit d’un moment clef dans l’histoire de la mère qui n’est autre que celui de la possession du diamant. La possibilité d’échange de cette



bague, offerte par Mr Jo à Suzanne, contre de l'argent mettrait fin aux problèmes financiers de la famille.

A côté de La Valse il existe dans la pièce tout un décor sonore qui nous transporte dans le temps et dans l'espace. L'univers sonore permet au lecteur/ spectateur de voyager dans le passé et de visiter les lieux témoins de l'histoire de la mère. Nombreux sont les vas et viens qu'opèrent les protagonistes entre ces deux lieux antithétiques: la plaine et la ville. Nous remarquons que les épisodes ayant lieu à la plaine sont dominés par un décor sonore de type: "*cris d'enfants, rires, de chiens, tam-tams* [ainsi que par des] *claquements d'un fouet.*" (L'Eden Cinéma: 30) Quant à ceux de la ville, il y règne des bruits de type: "*cris des marchands ambulants, bicyclettes, crissements des tramways, klaxons, cliquetis des jeux de mach-jong, des socques, etc...*" (L'Eden Cinéma: 101) Les éléments sonores de la plaine et ceux de la ville sont de nature différente: dans la plaine, ce monde rural et primitif, la transportation se fait encore à cheval, tandis qu'en ville les moyens de transport sont beaucoup plus modernes. La ville est un lieu plus émancipé et luxueux, c'est pourquoi il attire Joseph et Suzanne. Pour eux, la vraie vie existe en ville.

De même, le style d'écriture de M. Duras est dotée de musicalité. La disposition strophique du récit des narrateurs en est un premier signe. Notons également la présence remarquable des anaphores et des épiphores dans le texte en question, procédés rhétoriques souvent utilisés en poésie qui produisent une sonorité.:

Joseph: "la mère, veuve, [...] a

un droit prioritaire à une concession de cet ordre.

Elle l'obtient.

Elle demande sa mise en disponibilité.

Elle ne reviendra jamais à l'enseignement." (L'Eden Cinéma: 19)

Et un peu plus tard, Suzanne ajoute:

"elle emprunte aux chettys de Saïgon- les derniers des usuriers du Sud asiatique.

Elle hypothèque son bungalow.

Elle vend ses meubles.

*Et puis, elle construit des barrages contre les
marées de l'Océan Pacifique.” (L'Eden Cinéma: 23)*

La répétition du pronom “elle” fait preuve de la force de la mère et de sa persévérance. Agent de ses actions, le récit met en relief toutes les étapes que la mère a suivies, les difficultés qu'elle a surmontées afin d'acheter la concession, construire les barrages et réaliser, enfin, son rêve. Mais toutes ses tentatives s'avèrent vaines.

Autre que le rythme sonore que les anaphores et les épiphores produisent, elles ont aussi pour importance d'accentuer la valeur d'un mot:

Joseph: *“L'endroit s'appelle Prey- Nop. Prey- Nop.*

Cet endroit est sur les cartes d'état- major. Prey- Nop.

Un village de quarante paillotes. (L'Eden Cinéma: 29)

Prey- Nop, cette région mise en épiphore est un élément autobiographique propre à M. Duras. C'est à cet endroit que sa mère a acheté la concession, incultivable. En avançant un peu dans la lecture, Marguerite Duras en fait une description poétique composée exclusivement de phrases nominales:

Voix de Suzanne ou Joseph:

*“Je me souviens: cette odeur de feu dans toute la
plaine.*

Partout cette odeur.

*Sous le ciel la piste, blanche, droite, de la pous-
sière.*

*Sur les flancs de la montagne, les carrés verts des
poivrières chinoises. Au- dessus le brouillard des
feux. La jungle. Et puis ce ciel.*

Temps

*Ce ciel des Tropiques qui éteignait tout de sa
pureté.” (L'Eden Cinéma: 34)*

Marguerite Duras peint merveilleusement le paysage de Prey- Nop. C'est une description poétique qui inspire le calme et la beauté: le paysage est dominé par des couleurs claires: blanc, bleu et vert qui symbolisent la pureté



et la prospérité. M. Duras décrit la nature dans son état primitif, originel avant d'être corrompue par les malfaiteurs et l'assimilant de ce fait à la virginité de Suzanne. La description et l'allusion faite au brouillard, transforme le paysage en un lieu à caractère féérique et imaginaire. C'est un espace trop vaste, à ciel ouvert signe de liberté.

Notons la répétition du mot "ciel" deux fois de suite dans une technique poétique connue sous le nom d'anadiplose. Les répétitions sont caractéristiques de *l'Eden Cinéma* et ont pour fonction d'inviter le lecteur à chercher la raison pour laquelle un dramaturge recourt souvent à ce procédé. La reprise d'un mot est un signe de sa valeur symbolique, le lecteur devrait donc creuser en profondeur, aller au-delà de son sens premier pour découvrir son sens caché.

Dans la pièce sujet de notre étude, un mot pourrait être répété plusieurs fois par un même personnage comme c'est le cas au début du récit narratif où nous avons affaire à l'adjectif "suffisant", sous sa forme négative, deux fois de suite:

Suzanne: "*Elle continuait à enseigner. Ce n'était pas suffisant.*

Puis on grandissait ça a été encore insuffisant." (*L'Eden Cinéma*: 15)

Cette répétition accentue la gravité de la situation à laquelle la famille a fait face après la mort du père et aggrave le malheur. De même, le mot "concession" existe cinq fois dans cette même partie du récit prononcée par "Suzanne ou la Mère" ce qui fait de lui un foyer de sens. C'est cette affaire d'achat de la concession qui hante la mère.

En outre, une même phrase pourrait être répétée par plusieurs personnages et ce pour la même raison citée supra (Cf. supra:15): "*la mère répète, Joseph reprend le jeu de Suzanne.*" (*L'Eden Cinéma*: 50)

L'Eden Cinéma immerge dans la musique et les effets sonores, elle commence et se termine sur une note musicale dans un rythme circulaire tout comme le cycle de la vie dans lequel vie et mort sont interchangeables. La mort de la mère, c'est la renaissance de ses enfants qui quitteront la plaine afin de recommencer leur vie ailleurs. La musique intervient dans le récit des narrateurs et s'intègre dans les scènes jouées. Partout présente dans le texte, la musique hante les héros tout comme leur passé.



La musique c'est la joie, la liberté mais elle est aussi la séparation et le départ. Elle constitue avec le jeu de lumière deux composants importants du texte dramatique durassien.

La Lumière:

“L'ombre et la lumière sont des contraires, [...] se succèdent et s'intriquent, métaphores de l'ambiguïté de la vie et des déchirements psychologiques des personnages.” (Havard, 2005 :1)

Dès les premières lignes de la pièce, le jeu du clair-obscur est évident, il dessine et délimite l'espace et met en opposition deux lieux principaux et symboliques, à savoir: la piste des chasseurs d'une part et le bungalow de l'autre part. Dans la première didascalie introductive, nous lisons:

“Derrière le bungalow il faudrait une zone lumineuse qui serait celle de la piste des chasseurs le long de ces montagnes du Siam. [...] Le bungalow est fermé. Fermé par un manque de lumière. Eteint.” (L'Eden Cinéma: 11)

La piste lumineuse, c'est l'espoir, c'est l'accès à la liberté, un espace à franchir pour s'échapper à la plaine, à la mère et au malheur. Un seuil qui sépare entre un passé traumatisant et un avenir promettant. Joseph était le premier, entre lui et Suzanne, à réussir à atteindre l'autre rive. Quant à Suzanne, la piste constituait, pour elle, un lieu d'attente qu'elle ne peut pas franchir seule:

Voix de Suzanne: “Je passais mes journées près de la piste à attendre les chasseurs.” (L'Eden Cinéma: 147)

Située dans un espace intermédiaire entre Réam et la mer, la piste est, pour Suzanne, un endroit d'une grande beauté:

La voix de Suzanne: “Ah cette piste entre Réam et la mer. Qu'elle était belle!” (L'Eden Cinéma: 38)

Quant au bungalow, comme nous l'avons souligné supra (Cf, supra:6), c'est un espace toujours fermé, replié sur lui-même dans un état minable *“Très usé, très pauvre.”* (L'Eden Cinéma: 11) à l'image de ses habitants malheureux,

En effet, les changements de place, effectués par les héros, sont liés aux multiples changements qui s'opèrent au niveau de la nature de la lumière. La lumière qui baisse marque la fin d'une scène et le début d'une



autre dans un autre lieu. En effet, il y a dans la pièce un va et vient constant entre le lieu- cantine “*qui est le même lieu que le lieu- bungalow.*” (L’Eden Cinéma: 41) et le bungalow.

“*La seule différence entre la cantine et le bungalow [...] est la nature de la lumière.*” (L’Eden Cinéma: 57)

C’est toujours le cas quand les héros ont quitté l’hôtel central pour aller vers le lieu- bungalow: “*L’endroit s’éteint, progressivement. Tandis que très lentement s’éclaire le lieu bungalow que nous retrouvons.*” (L’Eden Cinéma: 123) La lumière dans l’Eden Cinéma opère chez le lecteur un travelling dans l’espace.

Par ailleurs, le jeu de lumière définit l’état des personnages et l’évolution de leur situation: en s’avançant vers Réam, les héros dansent dans une lumière mauve qui imprègne la scène: “*Le lieu bungalow s’éteint [...] à mesure que monte une lumière mauve sur l’avant- scène.*” (L’Eden Cinéma: 37, 38) La couleur mauve, est une nuance de la couleur violette qui est “*une couleur d’apaisement dans laquelle s’adoucit l’ardeur du rouge.*” (Dictionnaire des symbols, 1982: 1021) Cette scène met en relief un moment rare de joie et de quiétude senties par les personnages et dont la raison est leur départ à Réam, lieu de soulagement et de réconfort: “*ce qu’on voit le plus clair c’est cette joie.*” (L’Eden Cinéma: 38)

En outre, dans la didascalie introductive de la deuxième partie de la pièce, nous lisons: “*à l’avant de la scène, dans une lumière jaune, sur un canapé rouge [...] la mère est assise.*” (L’Eden Cinéma: 101) Le jaune, couleur de l’or, de la richesse et de l’épanouissement est un élément du décor qui ouvre la deuxième partie. Annocerait- il une nouvelle phase dans la vie de la mère et de ses enfants? Pourrait- elle vendre le diamant, avoir de l’argent, sauver la concession et rebâtir son rêve?

La lumière met en relief les espaces que fréquentent les protagonistes ainsi que l’entrée sur scène d’autres personnages dont l’apparition marquait profondément l’histoire: à l’arrivée de Mr Jo sur scène pour la première fois, la lumière se focalise sur lui: “*Force de cette image: au centre de la scène Mr Jo. Il est en blanc, diamant au doigt, il est très éclairé. Les autres sont dans l’ombre et le regardant.*” (L’Eden Cinéma: 41) tandis que les autres personnages se trouvent dans l’obscurité. De même, le retour de Joseph à l’Hôtel Central après sa disparition soudaine est mise en relief par la lumière, alors que la scène sombre toujours dans l’obscurité

“Joseph apparaît dans la lumière.” (*L’Eden Cinéma*: 121) Ces deux figures masculines sont toujours en comparaison de la part de Suzanne: le nom de Joseph comprend le nom de Mr Jo, pour Suzanne, Joseph c’est la plénitude, la totalité. C’est pourquoi elle rejette Mr Jo. (Cf, Odawa, 2002: 29)

Nous remarquons, en plus, la dominance d’une lumière blanche au moment où la mère se trouve sur scène, endormie. Cela pourrait renvoyer à ce que le metteur en scène Denis Laoureux appelle: “*la poétique de fissure*” qui “*permet l’irruption d’une lumière douée d’un pouvoir de révélation*”. (Laoureux, 2008: 275)

“Suzanne revient sur les abords du bungalow.

Ça s’éclaire.

Lumière blanche

[...]

Au loin, dans le bungalow, la

mère qui dort: le centre, la mère endormie.” (*L’Eden Cinéma*: 80)

La lumière blanche rend le sommeil de la mère un élément symbolique, porteur de sens. Le thème du sommeil revient, dans *l’Eden Cinéma*, comme une réplique métaphorique de la Mort de la mère pour qui, sommeil ou mort sont les seuls échappatoires au malheur et au désespoir. “*La mère dort. comme si sa propre histoire l’avait bercée jusqu’au sommeil.*” (*L’Eden Cinéma*: 133) La lumière blanche est souvent alternée d’une autre noire; toutes deux sont les couleurs du départ, de l’absence et donc de Mort et de deuil.

Le lieu bungalow s’éclaire complètement.

[...] *la mère dort.*

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.” (*L’Eden Cinéma*: 133)

et un peu plus tard, nous lisons:

“*Suzanne passe lentement sur la scène [...] tandis que le bungalow s’assombrit,*

devient noir.

Et puis la mère est morte.” (L’Eden Cinéma: 145)

Tantôt blanche tantôt noire, la mort n’est pas toujours une fin, la mort d’une personne pourrait aussi être la naissance voire la renaissance d’une ou des autres.

*“Le bungalow s’assombrit,
deviant noir.” (L’Eden Cinéma: 149)*

“Tout s’éclaire partout

[...]

La mère est allongée, “morte”, devant le public.” (L’Eden Cinéma: 151)

M. Duras a eu également recours au jeu du clair-obscur afin de garder sous “*silence optique*” (Burgoyne, 2007:7) une partie de l’histoire. Observons les deux didascalies suivantes:

<p><i>“Mr Jo donne la bague à Suzanne. Et tout à coup Suzanne court vers le bungalow. L’atteint. Tend la bague à la mère. La mère tend la main à son tour et le bungalow s’éteint. La scène est vide et noire.” (L’Eden Cinéma: 94)</i></p>	<p><i>“Le bungalow s’éclaire. [...] Décalage du temps: Ils sont là tous les trois. [...] Silence. Puis Suzanne, de nouveau, raconte ce qui s’est passé et que nous n’avons pas vu.” (L’Eden Cinéma: 95)</i></p>
---	---

Quoiqu’une scène clé, ce moment où Suzanne donne à sa mère la bague qu’elle a obtenue de Mr. Jo, Marguerite Duras a préféré ne pas la représenter sur scène et s’est suffie de la narrer en voix-off sur un fond noir qui interdit au spectateur de la voir. Le recours à l’obscurité et à la voix-off qui vient du hors-scène excite l’imagination du lecteur/spectateur. Chacun peut imaginer la scène et la réaction de la mère à sa façon. Or, la réaction de la mère face à l’obtention du diamant, racontée par Suzanne, se révèle choquante et ne correspond point à nos attentes de lecteur.

“Quand elle était revenue de cacher la bague, elle s’était jetée sur moi et elle m’avait battue.” (L’Eden Cinéma: 95)

Conclusion:

Ecrivaine du silence, M. Duras a mis sur scène une pièce de théâtre qui s’avère être la représentation d’un théâtre hybride, à caractère à la fois théâtral et romanesque, dans lequel la narration occupe une place centrale avec des récits fragmentés.

L’Eden Cinéma est une pièce novatrice qui rompt avec les formes dramatiques classiques: dialogues, intrigue, tirades, stichomythies, apartés se destituent et cèdent leur place à d’autres codes de communication non-verbaux. La danse, la musique, le regard et la lumière y constituent un langage muet, mais bruisant qui révèle les pensées, les émotions et les désirs des personnages et met en relief l’incapacité des mots à décrire la faiblesse de l’être humain qui trouve dans le silence un refuge apte à refléter ses obsessions et les complexes de son âme.

La pièce immerge dans un silence total, une mort d’action et un mutisme des personnages. On dirait un silence de mort. Des blancs, des vides, des absences se placent entre les plis du texte dramatique et dont le poids se laisse sentir.

L’Eden Cinéma cache un sens codé et profond et c’est à nous, lecteurs, de le déchiffrer en faisant la correspondance entre les différents éléments qui sèment l’univers dramatique et le silence. C’est une œuvre dramatique qui, quoiqu’épurée, “dit” trop.

“Dès que nous avons vraiment quelque chose à nous dire, nous sommes obligés de nous taire; et si, dans ces moments, nous résistons aux ordres invisibles et pressants du silence, nous avons fait une perte éternelle que les plus grands trésors de la sagesse humaine ne pourront réparer, car nous avons perdu l’occasion d’écouter une autre âme et de donner un instant d’existence à la nôtre.” (Maeterlinck, 1896: 9)

Bibliographie des ouvrages cités:

- *L’Eden Cinema* (Corpus) (1986), Mercure de France.
- *Un Barrage Contre Le Pacifique* (1950), Gallimard.
- *Ravissement de Lol V. Stein*

-
- 
- Baudelaire, Charles (2021), *Les Fleurs du Mal*, Sercib-Ligaran. (Version PDF)
 - Borgomano, Madeleine (2001), “Duras: Les voix du silence”, in *Cahiers de Narratologie* [En ligne] URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6945>; DOI: <https://doi.org/10.4000/narratologie.6945>
 - Bouthors-Paillart, Catherine (2009), “Marguerite Duras. L’exil en langue maternelle”, in *Alternative Francophone*, vol.1, 2, pp. 120-135 http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af_120
 - Burgoyne, Lynda (2007), “La didascalie omnisciente ou la perversion du faire théâtral”, in *Jeu*, n° 123, pp. 133–138. (Version PDF)
 - Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain (1982), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont & Editions Jupiter. URL: [Dictionnaire Des Symboles Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres; Jean Chevalier & Alain Gheerbrant : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](https://www.archive.org/details/dictionnaire-des-symboles-mythes-rves-coutumes-gestes-formes-figures-couleurs-nombres-jean-chevalier-alain-gheerbrant-free-download-borrow-and-streaming-internet-archiv)
 - Gentte, Gérard (1972), *Figures III*, Edition du Seuil.
 - Hamida, Drissi (2008), “L’œuvre de Marguerite Duras ou L’expression d’un tragique moderne”, in *Littératures, Savoirs et Arts*, Université Paris-Est. (Version PDF)
 - HAVARD, Marie (2005), *Le symbolisme de l’ombre et de la lumière dans Lorenzaccio de Musset sous l’influence de Shakespeare*, Université de Perpignan, UFR Sciences de l’Homme et de l’Humanité (mémoire publié sur www.memoireonline.com)
 - Jolly, G., (2006). « Avènement d’une dramaturgie en marge (*Les Eaux et Forêts, Le Square et La Musica*) », in A. Cousseau et D. Roussel-Denès, *Marges et transgressions*. Actes du Colloque des 31 mars, 1^{er} et 2 avril 2005. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, pp.181-191.
 - Laoureux Denis (2008), *Maurice Maeterlinck et la dramaturgie de l’image. Les arts et les lettres dans le symbolisme en Belgique*, Pandora.
 - Ledwina, Anna (2011), “L’Éden Cinéma de Marguerite Duras comme exemple d’hybridation théâtre-récit-cinéma”, in *Synergies France*, n° 8, pp. 45-53. (Version PDF)

-
- 
- Maeterlinck, Maurice (1908), *Le Trésor des Humbles*, Société du Mercure de France. (version PDF consultée sur gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).
 - Ogawa, Modiri (2002), *La musique dans l'œuvre littéraire de Marguerite Duras*, L'Harmattan (Version PDF)
 - Pavis, Patrice (1972), *Dictionnaire du théâtre*, Editions Sociales.
 - Pinthon, Monique (2009), *L'émergence du silence dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, Faculté des Lettres et Langues [IUFM] Université de Poitiers. (Version PDF)
 - Porte, Michelle, (1976), Les lieux de Marguerite Duras, NA. (Entrevue consultée sur Youtube URL: [The Places of Marguerite Duras, Part 2 \(dir. Michelle Porte\) \[ENG, PT, IT, ES Subtitles\]](#))
 - Sartre, Jean- Paul (1947), *Huis clos suivi de Les Mouches*, Gallimard. (Version PDF)
 - Vaudrey-Luigi, Sandrine (2010), "Marguerite Duras et la langue" in *Poétique*, n° 162, [URL:https://shs.cairn.info/revue-poetique-2010-2-page-219?lang=fr](https://shs.cairn.info/revue-poetique-2010-2-page-219?lang=fr)
 - Véron, Laélia (2020), "Quand le corps parle", in *Revue Balzac, Le corps*, 3, pp.45-63. (Version PDF)
 - Vesterlund, Emilia Wibron (2018), *Perspectives narratives dans L'Amant. Une étude de la focalisation chez Marguerite Duras*. ([Version PDF](#))
 - *Grande Encyclopédie Larousse* (1971-1976) URL: [Archive Larousse : Grande Encyclopédie Larousse - valse - vanadium](#)