

Des barrages et des écrans : l'autobiographie au théâtre *L'Éden Cinéma*

Johanne Bénard

Number 109 (4), 2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25717ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Bénard, J. (2003). Review of [Des barrages et des écrans : l'autobiographie au théâtre : *L'Éden Cinéma*]. *Jeu*, (109), 133–136.

L'explication de la théorie des graphes, par exemple, est fascinante et s'avère tout à fait pertinente puisqu'elle présente la situation d'un point de vue mathématique, dans une perspective intellectuelle plutôt qu'affective. Jeanne compare, schéma à l'appui, la relation visuelle qu'entretiennent les membres d'une famille à celle qui s'établit entre les différents coins d'un polygone simple. S'impose alors un problème théorique impossible à résoudre et qui colle singulièrement à la dynamique familiale. De la même façon, je ne crois pas être le seul spectateur à s'être empressé de démontrer à son entourage, à l'instar de la jeune universitaire, qu'il peut arriver qu'un et un fassent un. Il y a des moments où ce qui dépasse l'entendement se peut et peut être démontré par un raisonnement logique. L'apport tout personnel que Mouawad fait ainsi à la trame inspirée par Sophocle m'a gagné.

En somme, si la pièce est une épreuve pour les personnages, elle n'en est pas une pour le spectateur qui sort du Quat'Sous ému. La pluie qui tombe abondamment à la fin de la représentation, avec le bruit qu'elle fait sur la bâche de plastique, lave, apaise la tension. **J**

DOSSIER

FTA

JOHANNE BÉNARD

Des barrages et des écrans : l'autobiographie au théâtre

L'Éden Cinéma

TEXTE DE MARGUERITE DURAS. MISE EN SCÈNE : BRIGITTE HAENTJENS, ASSISTÉE D'ISABELLE BRODEUR ; SCÉNOGRAPHIE : ANICK LA BISSONNIÈRE ; COSTUMES : JULIE CHARLAND ; MUSIQUE ET SONORISATION : ROBERT NORMANDEAU ; ÉCLAIRAGES : SONOYO NISHIKAWA ; CONSEILLER AU MOUVEMENT : HUY-PHONG DOAN ; MAQUILLAGES ET COIFFURES : ANGELO BARSETTI ; CONSEILLÈRE EN DRAMATURGIE : MARIE-CLAIRE LANÇÔT-BÉLANGER. AVEC PASCAL CONTAMINE, DENIS GRAVEREAUX, CHRISTIANE PASQUIER, PAUL SAVOIE ET SONIA VIGNEAULT. COPRODUCTION DU THÉÂTRE FRANÇAIS DU CNA, DE SIBYLLINES ET DU FTA.

La saison 2002-2003 a vu se côtoyer des pièces qui, par-delà leurs différences, ont amené sur les scènes montréalaises des problématiques semblables. La première comparaison qui vient à l'esprit, pour *L'Éden Cinéma*, est celle des pièces de Sarraute. D'une part, Duras et Sarraute, qui représentent à mon avis les femmes dramaturges les plus importantes de la France des dernières décennies, ont toutes deux une œuvre où le texte théâtral entre en dialogue avec des textes narratifs, par rapport auxquels il peut être lu. D'autre part, leur théâtre, à l'instar de l'ensemble de leur œuvre, tente de trouver de nouvelles avenues à l'écriture du soi. Pour Sarraute, il s'agit, dans les interstices du dialogue, de révéler les tropismes. Pour Duras, c'est la mémoire, dans ses obsessions et ses altérations, qui trouve à se théâtraliser tout en se racontant. La deuxième comparaison qui s'impose également me semble être celle avec le théâtre de Beckett, en l'occurrence la pièce *la Dernière Bande*, qui fait de la scène le lieu intime de l'introspection du soi, exposant

l'inévitable conflit entre l'immédiateté du soi (qui tente de coïncider avec le présent de la représentation) et la médiation du récit, du temps et de la mémoire (qui trouve à se matérialiser dans la bande du magnétophone¹.

Or, *l'Éden Cinéma* ne trouvera tout son sens, selon moi, que pour le spectateur qui, connaissant l'œuvre de Duras, verra dans cette pièce non seulement une autre pièce du casse-tête de la vie de l'écrivaine, c'est-à-dire l'une (parmi tant d'autres) de ses variations fictives ou imaginaires, mais une histoire de vie que sa représentation théâtrale fait apparaître dans toute sa singularité. Car on a beau avoir lu le roman autobiographique *Barrage contre le Pacifique* (premier de la série, qui a été publié en 1950), voire les autres récits autobiographiques plus récents comme *l'Amant* (1984) et *l'Amant de la Chine du Nord* (1991), la mise en scène très juste que fait Brigitte Haentjens de *l'Éden Cinéma* (pièce datant de 1977) semble renouveler l'histoire tout autant étonnante qu'émouvante de Duras dans le Viêt Nam du Pacifique Sud². Car il s'agit bien là de la foncière contradiction de cette production que de viser la distanciation, par la scénographie et par l'utilisation des voix *off* (commandée en premier par le texte de Duras), mais de rencontrer l'authenticité et la sensibilité : la vie.

L'Éden Cinéma

Le spectateur découvrira bien vite que le titre de *l'Éden Cinéma* n'a en fait qu'un rapport indirect, c'est-à-dire métonymique et métaphorique, avec la pièce, qui raconte très exactement la période de *Barrage contre le Pacifique*. D'abord (c'est la métonymie), ce cinéma de Saïgon au titre évocateur n'est autre que celui dans lequel la mère s'était engagée comme pianiste avant d'acquérir une terre dans la plaine de Prey Nop – soit la région du golfe du Siam qui est maintenant la Thaïlande. Il s'agit d'un temps « édénique » de l'enfance, avant la catastrophe des barrages, d'un temps fantasmé heureux où la musique (accompagnant les images muettes du cinéma) remplace la parole et où, tel que le dit l'un des enfants au début de la pièce, l'on dort, près de la mère, « autour du piano, sur des coussins ». Mais aussi, bien sûr, le cinéma du titre acquiert au fil du texte une valeur métaphorique en ce qu'il peut désigner le récit de vie, qui, en hésitant entre la scène et l'écran, se présente comme une projection de la mémoire. Ainsi, c'est la piste qu'explorera avec bonheur la mise en scène de Brigitte Haentjens, mais qui déjà se lit dans la manière dont la parole est dans cette pièce constamment médiatisée : parole (sur soi) qui sera au début refusée à la mère (« séparée de sa propre histoire ») et qui lui reviendra par les monologues des enfants, racontant en sa présence sa vie de *l'Éden Cinéma* au Viêt Nam, puis, à différents moments de la pièce, paroles enregistrées qui, telles les voix *off* du cinéma (et en particulier du cinéma durassien), se détachent des corps des acteurs.

1. Pour les pièces de Sarraute, voir l'article de Diane Godin sur la mise en scène de Christiane Pasquier à l'Espace GO de *Elle est là* (*Jeu* 107, 2003.2, p. 136-139) et mon article sur la mise en scène de Jean Asselin du *Silence* à l'Espace Libre (*Jeu* 108, 2003.3, p. 51-55). Sur la mise en scène de *la Dernière Bande* par Denis Marleau au Rideau Vert, voir mon article « Krapp en trois temps » dans *Jeu* 107, 2003.2, p. 125-135.

2. À cette liste, bien sûr, il faudrait ajouter le texte moins connu *Des journées entières dans les arbres* (1954), qui a lui-même donné lieu à deux transpositions (une pièce en 1965 et un film en 1969), de même que l'adaptation cinématographique de *Barrage contre le Pacifique* par René Clément, en 1958, et celle de *l'Amant* par Jean-Jacques Annaud, en 1992.





L'Éden Cinéma de Marguerite

Duras, mis en scène par
Brigitte Haentjens (CNA/
Sibyllines/FTA, 2003). Sur la
photo: Christiane Pasquier,
Pascal Contamine et Sonia
Vigneault. Photo: Gilbert
Duclos.

Les barrages

Pris dans la série des textes qui décantent l'histoire de la jeunesse indochinoise, *l'Éden Cinéma* joue en fait sur au moins trois tableaux à la fois. En premier lieu, c'est le tableau familial, qui met au centre une mère proprement envahissante, apparaissant « dure », « terrible » et « invivable », mais aussi « pleine d'amour », de même qu'il met au premier plan le rapport presque incestueux de Suzanne (Marguerite) avec son plus jeune frère, Joseph (Paulo). En second lieu, Duras fait le récit de la paradoxale émancipation de l'adolescente, dont l'échange du corps pour de l'argent, d'abord représenté ici par le diamant de Mr. Jo (Léo), ne vient, il est vrai, que réaffirmer l'union fusionnelle avec la mère³. En troisième lieu, la pièce, dans une perspective plus politique, dénonce une situation coloniale où les paysans sont outrageusement exploités. D'ailleurs, à la fin de la pièce, la folie de la mère, qui s'acharne à construire des barrages sur une terre toujours inondée, devient, sous la forme d'une lettre aux agents du cadastre, un cri de révolte, allant même jusqu'à l'incitation au meurtre.

Les écrans

Si les barrages qu'érige vainement la mère ont un inépuisable pouvoir symbolique et qu'ils peuvent figurer chez Duras l'impossibilité d'endiguer le désir tout autant que l'irruption de l'autre (mère, frère ou amant) dans le territoire du soi, ils pouvaient plus difficilement trouver sur scène leur (concrète) représentation⁴. On comprend alors pourquoi Brigitte Haentjens a choisi plutôt de jouer de la métaphore titrologique des écrans, qui, tout en permettant de figurer le travail de la mémoire, en tant que projection des événements du passé, reconduit l'imaginaire des barrages. Car les écrans ne sont pas que des surfaces sur lesquelles se reproduisent les images de la vie ; ils peuvent également désigner, dans l'œuvre de Duras, les « souvenirs-écrans », « qui s'interposent entre le sujet et les véritables scènes traumatiques⁵ ». D'ailleurs, selon Haentjens, on pourrait penser que les souvenirs de la relation avec l'amant (et la mère) font écran aux souvenirs des rapports sinon sexuels, du moins sensuels avec le plus jeune frère – alors que le frère aîné rebelle et violent, que la mère aurait aimé plus que les autres, est complètement occulté.

La scène se présente donc tout à la fois comme la boîte optique qui, scellée par un écran, contient et enferme les acteurs (et dont Suzanne ne s'échappera qu'au début de la remémoration et à la fin, après la mort de sa mère), et ses projections sur les

3. Sur cette histoire, on lira un très intéressant passage de la biographie de Laure Adler (*Marguerite Duras*, Paris, Gallimard, 1998, p. 85-87), qui ajoute au portrait de « l'amant » la version d'un journal autobiographique découvert après la mort de Duras.

4. Dans un entretien avec Stéphane Lépine, Haentjens suggère qu'on pourrait même voir ces barrages dans la vie de Duras : « La mère construit des barrages pour empêcher que l'eau pénètre les terres, pour protéger son territoire, bloquer la pénétration ; de la même manière, la fille sombre dans l'alcool pour contrer la circulation, pour empêcher l'irruption du réel, mais le réel entre quand même et ravage tout avec Brigitte. » (*Derrière l'écran*, Publications Sibyllines, p. 12.)

5. *Ibid.*, p. 10.

différents écrans qui la meublent en découpant l'espace en des plans rapprochés et éloignés, avec des jeux de perspective créés par l'asymétrie du mur du fond. Bien qu'ils occasionnent d'intéressants effets visuels tout au long de la représentation, ces découpages et cadrages de l'espace scénique n'auraient donc que secondairement une motivation plastique. Pour Haentjens d'ailleurs, la fonction symbolique de ces écrans (mis pour les processus de la mémoire) vient en quelque sorte contrebalancer les effets « antithéâtraux » de leur utilisation, et en premier la remise en question du « rapport direct avec le spectateur⁶ ». Il n'en demeure pas moins toutefois qu'un tel choix esthétique inscrit cette production dans la droite ligne de la première mise en scène de la pièce par Claude Régy en 1977 (avec Madeleine Renaud dans le rôle de la mère), qui, dans le programme, faisait aussi référence à une double médiation (par le livre et le rêve) pour éviter le simple réalisme : « Il s'agit de déplier un livre, de faire passer au théâtre le matériau qui engendre le rêve pendant qu'on lit un livre⁷. »

Le rire fou

Duras et ses metteurs en scène avaient-ils prévu toutefois que tous les filtres imaginaires et scéniques mis pour gêner une lecture réaliste de la pièce n'allaient pas empêcher cette invraisemblable histoire de nous toucher, pour, par-delà la biographie de Duras, nous rejoindre dans sa vérité, son humanité ? J'en donnerai pour preuve la longue scène où les enfants et la mère, dans un rare moment de complicité, se laissent emporter dans un incontrôlable fou rire : dans un « rire fou ». D'ailleurs, pour commenter ce rire de la mère et des enfants, qui, devant Mr. Jo, font d'abord l'étalage de leur misère (symbolisée par le piteux état de leur voiture), puis finissent par raconter les dérisoires tentatives de la mère d'arrêter le Pacifique, Duras dira, dans une formule didascalique ambiguë, que « les trois rient sur elle, sur la folie de la mère⁸ ». Ce rire, qui en quelque sorte crève les écrans, pourrait être le point culminant de la pièce, comme de cette production : celui sur lequel s'accorde (comme l'on dit d'un instrument de musique) tout le jeu des acteurs, voire toute l'œuvre de Duras. Le rire plutôt que le silence ? Il faudrait peut-être, comme le propose un critique de Duras, reconnaître au rire chez Duras à la fois une force libidinale (en ce qu'il dit en même temps la douleur et la pulsion de vie), une force subversive (en ce qu'il se moque du pouvoir colonial) et surtout ici une « force communiant », en ce qu'il vient ultimement à la rescousse d'une cellule familiale frappée par le tragique⁹. ■

6. *Ibid.*

7. Adler, *op. cit.*, p. 465.

8. *L'Éden Cinéma*, Paris, Mercure de France, coll. « Folio », 1986, p. 55.

9. Voir l'article de Robert Harvey, « La communauté par le rire », dans *Les Rencontres de Cerisy sur Marguerite Duras* (sous la direction d'Alain Vircondelet), Paris, Écriture, 1994, p. 197-216. Pour Harvey, d'ailleurs, « la critique a encore à rendre compte de la fréquence, du privilège même, du rire dans le répertoire des gestes vocaux des personnages de Duras » (p. 197). Mais aussi peut-être, faudrait-il ajouter ce commentaire étonnant de la biographe sur le rire de l'écrivaine : « [...] ses amis les plus proches, échelonnés tout au long de ses différentes vies [...], à l'évocation de son souvenir disent tous : ce qui reste de Marguerite, c'est son rire. Le rire malicieux, enfantin, le rire communicatif de l'amitié, le rire de la moquerie, voire parfois celui de la méchanceté. » (Adler, *op. cit.*, p. 10.)



L'Éden Cinéma de Marguerite Duras, mis en scène par Brigitte Haentjens (CNA/Sibyllines/FTA, 2003). Sur la photo : Paul Savoie et Sonia Vigneault. Photo : Gilbert Duclos.