

LES EFFETS DE FRONTIÈRE ET DE POROSITÉ GÉNÉRIQUE DANS *L'ÉDEN CINEMA* DE MARGUERITE DURAS

Paul DÉZOMBÉ

Université de Yaoundé I, Cameroun

pauldezombe@yahoo.fr

Résumé : Le théâtre et le roman ont des liens étroits. Ils sont à la fois distingués, par leur mode d'énonciation et rapprochés dans leur souci de construire l'action de manière efficace. Dans la pratique, les dramaturges ont souvent recours aux vertus du récit, qui permet de dépasser les limites de la scène, tandis que les romanciers exploitent l'efficacité dramatique de la prise de parole directe des personnages. Les frontières entre les deux types d'écriture sont mouvantes. L'intérêt que les critiques accordent aux effets de frontière et de porosité entre ces genres met en évidence le caractère instable de leurs frontières et dénote le fait qu'ils se situent dans un rapport dynamique d'interaction. Par le recours à la théorie de genre, cet article s'intéresse aux effets de frontières et de perméabilité générique qui modulent la construction de la mimésis théâtrale par le biais des transformations et contribue ainsi à l'évolution du genre.

Mots clés : théâtre, roman, frontière, intergénérique, porosité.

THE EFFECTS OF BORDERS AND GENERIC POROSITY IN *L'ÉDEN* *DU CINEMA* OF MARGUERITE DURAS

Abstract : The theatre and the novel are closely related. They are both distinguished by their mode of enunciation and brought closer together in their concern to construct the action in an effective way. In practice, playwrights often resort to the virtues of narrative, which allows them to go beyond the limits of the stage, while novelists exploit the dramatic effectiveness of the characters' direct speech. The boundaries between the two types of writing are shifting. The interest that critics have in the border and porosity effects between these genres highlights the unstable nature of their boundaries and indicates that they are in a dynamic relationship of interaction. Using genre theory, this article focuses on the effects of boundaries and generic permeability that modulate the construction of theatrical mimesis through transformations and thus contribute to the evolution of genre.

Keywords : theatre, novel, border, intergeneric, porosity.

Introduction

L'un des traits distinctifs de la période contemporaine est le décloisonnement des frontières dans tous les domaines de la connaissance. Les supports communicationnels se multiplient et se diversifient, les disciplines et partant les arts ne se conçoivent plus en vase clos. Tout s'ouvre au dialogue, à l'interdisciplinarité, à la globalité, à l'intergenre, à l'interdiscours, à l'intertexte... La littérature est essentiellement touchée par cette valorisation du disparate, du fragmentaire et du multipolaire. Les productions artistiques sont jugées et critiquées sous le prisme de leurs capacités à « colliger et à métisser différents matériaux discursifs et médiatiques » Harvey, (2011, p.11). Cette ère des espaces interstitiels où l'hybridation à force de loi, se détermine par l'« hétérogénéité des registres des matériaux utilisés » (Scarpetta, 1985, p.380). À l'opposé d'une esthétique littéraire traditionnelle, classique qui s'était confortée dans la quête d'une singularité radicale des codes génériques préétablis, les créations actuelles s'articulent sur une confrontation, un renouvellement des formes qui participent de la lisibilité de la perméabilité des frontières entre genres et leurs interactions réciproques. La multiplicité des procédés génériques mis en relation et le choc de leurs rencontres constituent le ferment de la structure compositionnelle de l'œuvre. À l'égard de ces formes kaléidoscopiques où prédominent la contamination et le recyclage, le théâtre de Marguerite Duras, participe d'une écriture hybride. Ainsi, les effets de frontière et de porosité génériques annoncent une étude des interactions entre les deux genres. La porosité entendue ici comme l'ensemble des rapports perméables construisant des ponts rhizomatiques entre textes. Par le recours à la théorie de genre de Schaeffer Jean Marie, (1989), cet article s'intéresse aux effets de frontières et de perméabilité générique qui modulent la construction de la mimésis théâtrale par le biais des transformations et contribue ainsi à l'évolution du genre. Ainsi, la question que l'on se pose est celle de savoir : comment le théâtre et le roman affirment-ils leurs différences, au-delà des contenus et des procédés qu'ils ont en commun ? Comment les éléments caractéristiques du roman sont-ils repris et transformés pour être mis au service des enjeux propres au théâtre ? La présente recherche se propose d'examiner les frontières établies par la tradition littéraire entre le théâtre et le roman, d'analyser la modulation générique et la portée novatrice de cette esthétique hybride.

1. Les postulats théoriques et méthodologiques

Les genres sont en révolution permanente ce qui autorise une lecture générique qui permet d'éclairer la complexité de leurs interactions. Mikhaïl Bakhtine est l'un des premiers théoriciens à avoir décloisonné la question des genres littéraires en l'ouvrant sur une problématique plus vaste des genres du discours. Il postule que les échanges verbaux se forment sur le modèle d'énonciations antérieures en entrant en dialogue avec elles. Aucune œuvre ne déroge à la règle du dialogisme, parce qu'un auteur écrit en réponse à quelque chose, propose le fruit de réflexions empruntées tant à son œuvre précédente qu'à

la pensée d'autres écrivains qu'il réfute, entérine ou discute. Il suscite en retour des réponses sous forme de critiques, commentaires, et est repris au sein de productions langagières nouvelles. Pour Bakhtine, « [t]out énoncé pris isolément est, bien entendu, individuel, mais chaque sphère d'utilisation de la langue élabore ses *types relativement stables* d'énoncés, et c'est ce que nous appelons les *genres du discours* » Bakhtine, (1984, p.265). La théorie générique est tout simplement censée rendre compte d'un ensemble de ressemblances textuelles, formelles et surtout thématiques. Jean-Michel Adam et Heidmann Ute (2004) propose d'adopter le concept de généricité, dans le but de marquer une distance entre un modèle virtuel et les relations médiatrices de familiarités entretenues par des œuvres individuelles. Ceci sous-entend l'idée d'un Jacques Derrida, pour qui « un texte n'appartient à aucun genre, mais participe plutôt à plusieurs » Derrida, (1986, p.264). Pour Genette, la relation générique hypertextuelle est :

Toute filiation plausible qu'on peut établir entre un texte et un ou plusieurs ensembles textuels antérieurs ou contemporains dont, sur la foi de traits textuels ou index divers, qu'il semble licite de postuler qu'ils ont fonctionnés comme modèles génériques lors de la conception du texte en question soit qu'il les imite, soit qu'il s'en écarte, soit qu'il les mélange, soit qu'il les inverse.

Genette (1982, p.84)

Monte Michèle et Gilles Philippe (2014, p.10) résume le travail de Georges Molinié (1996, pp.71-74) dans « Une problématique de la généricité, » qui propose une théorie des genres focalisée sur une tripartition à la fois simple et utile : littérature générale, littérature générique et littérature singulière. À partir de ces recherches antérieures, Molinié (1996) aborde à présent un discours sur la textualité qui croise la stylistique, la rhétorique et l'analyse du discours. Selon l'auteur, un texte se voit attribué un genre et une singularité littéraire dans la mesure où il est susceptible d'être segmenté et analysé à travers des emboîtements de structures stylématiques. Cette démarche étant graduelle, les formations de stylèmes ne peuvent être isolées et décrites qu'en termes « tendanciels » et selon une catégorisation de type production-réception soumise à des contraintes et à des conditionnements anthropologiques. Schaeffer (1989) identifie deux types de rapports possibles entre les genres, soit la réduplication et la transformation. La réduplication consiste à emprunter certaines spécificités des autres genres établis, tandis que la transformation vise plutôt à placer en avant-plan les écarts génériques par rapport aux conventions à laquelle le genre est censé adhérer. En d'autres termes, Schaeffer (1989) distingue deux régimes de relation générique qui impliquent chacun ses types spécifiques de conventions discursives, à savoir celui d'exemplification (conventions fondatrices) et ceux de modulation (conventions régulatrices et de tradition). Les conventions fondatrices relèvent du cadre communicationnel de l'énoncé sur le triple plan de

son énonciation, de sa destination et de sa fonction. Ces principes fondent littéralement l'acte verbal et relèvent de divers choix liés, entre autres, à l'adoption de modes d'énonciation. À ce degré de généralité, l'écart aux règles n'est pas admis ; soit le genre exemplifie une convention constituante, qui à la fois institue et règle l'acte communicationnel, soit il échoue, comme l'affirme Schaeffer (1989, p.156) : « [o]n peut donc dire qu'une relation générique est exemplifiante dès lors que la définition de la classe générique se réfère à des propriétés partagées par tous ses membres ». Le principe qui sert de base aux conventions fondatrices est par conséquent *identitaire* : soit un texte est un récit, soit il ne l'est pas.

En revanche, le régime générique de modulation est quant à lui basé sur des principes de prescription et de ressemblance. En ce qui concerne le régime de modulation, les éléments génériques de l'œuvre ne sont plus organisés par rapport à l'attitude discursive qui lui donne forme, mais dans ses structures textuelles, compositionnelles, thématiques ou stylistiques. Ce type de régime ne peut en toute logique déterminer l'ensemble des structures textuelles, auquel cas le genre motiverait chaque fois la création d'une copie conforme à une précédente, si tant est qu'elles soient produites dans un même contexte. Il cible plutôt certains segments en les modifiant sensiblement, en les modulant de sorte que la convention soit toujours reconnaissable. Les conventions régulatrices ajoutent en quelque sorte des règles à la forme de communication adoptée. Elles qualifient des prescriptions qui régissent des cas de formes fixes élaborées de longue date, notamment durant le règne classique du genre où il tient ni plus ni moins le rôle de police dans les arts. Schaeffer (1989) parle aussi du régime de la transformation (modulation générique) pour dire que chaque texte est un réinvestissement des normes génériques, réinvestissement qui les module nécessairement. La plupart des genres littéraires ne se situent pas, en effet, au niveau de l'acte communicationnel, mais ils édictent des règles qui ne sont « pas une propriété textuelle, mais la prescription d'une propriété » (Schaeffer, 1989, p.171).

2. Les effets de frontières génériques entre le théâtre et le roman

La tradition littéraire a établi une frontière entre le théâtre et le roman. Ces frontières sont marquées au plan de la norme, au plan diégétique et mimétique, dans le système du personnage, dans l'espace et le temps, dans le système actionnel, dans le système d'intervention de l'auteur. Selon Deharbe, (2012) les théoriciens, auteurs et critiques ont toujours considéré le théâtre et le roman comme deux genres littéraires distincts l'un de l'autre. Il est vrai que, si l'on se réfère à ce que l'on entend communément par théâtre et roman, tout semble les opposer. Pour ce qui est intrinsèque au texte, cette opposition se manifeste dans le traitement du sujet (l'un obéit à des contraintes génériques, l'autre en est exempt), la forme du discours (l'un est en vers, du moins dans l'Antiquité, l'autre en prose), leur mode d'expression (l'un est joué, l'autre lu), leur dessein (l'un est

moral, l'autre divertissant, voire frivole) et le destinataire visé (l'un s'adresse à un spectateur, l'autre à un lecteur). Pour ce qui est extrinsèque au texte, il s'agit de leur place au sein du classement générique (l'un a longtemps été jugé supérieur à l'autre), de leur considération chez les lettrés (l'un a été admiré, l'autre méprisé) et de leur fortune (l'un a acquis ses lettres de noblesse plus tôt que l'autre). Selon Mikhaïl Bakhtine, il est « un genre ouvert, moins rigide que le théâtre. Car le roman ne possède pas de canon ! Par sa nature même il est a-canonique. Il est tout en souplesse » Bakhtine, (1978, p.472) Le caractère indéfini du roman l'oppose aux autres genres et explique sa capacité d'emprunt non seulement au théâtre, mais aussi au cinéma, à la poésie, etc. Il intègre alors, à l'intérieur même du récit, une scène de cinéma ou encore il reproduit une partition musicale. C'est la forme littéraire qui, dans ses multiples modifications historiques, aurait été soumise aux règles les moins contraignantes. Le roman n'a pas de forme canonique, alors qu'il existait des règles rigoureuses pour le théâtre. Le roman est marqué par le principe de la diégèse qui consiste à raconter les événements, alors que dans le théâtre c'est le principe de la mimesis qui est la représentation des événements par les acteurs devant le public. (Stepanova, 2014, pp.10-15). Dans le théâtre, des contraintes empêchent le spectateur d'identifier comme réel tout ce qui se passe sur scène (un espace limité et stylisé contenant des éléments nécessaires pour informer les spectateurs du lieu représenté). Par contre, le roman qui n'a pas de restrictions temporelles ou spatiales est encore moins associé à la réalité. À la lecture de l'œuvre de Duras, on est à même de constater que la théâtralité a évolué et que les paramètres autrefois fondateurs du genre tels que le dialogue, la *mimesis*, l'action dramatique et l'oralité se sont transformés pour mieux permettre au théâtre de se renouveler.

La facture classique du texte, c'est-à-dire sa forme dialogique propre à la situation d'oralité que commande la mise en scène théâtrale s'adressant d'office à un public, et de surcroît à une certaine classe, confirme la donne. L'écriture durassienne fascine et intrigue, elle engage le corps entier, le bouleverse. Elle fait éclater la notion du genre transgresse les conventions de la représentation, met en scène les tabous. De nature subversive, elle n'a pas de limite ni de frontière.

Beaulieu, (2007, p.24)

Ainsi, bien que l'auteure s'appuie sur certains éléments traditionnels plus formellement reconnaissables du théâtre, elle s'en détourne, d'une certaine manière, pour remettre en valeur les procédés romanesques. Elle exploite la contamination des registres narratifs et cherche surtout à les transposer pour relever les défis de la scène contemporaine. *L'Éden cinéma* donne à voir une progression dans son écriture dans le sens où il semble être un prolongement du roman *Un Barrage contre le Pacifique*. Ici, l'écriture romanesque devient un aboutissement d'une écriture théâtrale. Ainsi, on assiste à une interaction

d'éléments narratifs disparates qui contribuent, d'une façon ou de l'autre, à la configuration de l'espace discursif de l'œuvre théâtrale. La pratique discursive chez Duras se situe donc à la rencontre de différents modes de représentation générique. La signification de son écriture, s'il faut la repérer, se situerait dans la traversée des espaces, des genres et des formes d'expression, débouchant sur une esthétique des frontières.

3. La modulation générique dans *L'Éden cinéma*¹

Interroger la conjugaison du dramatique et du romanesque revient à analyser comment dans une œuvre, l'infusion de qualités génériques propres au roman aboutit à un éclatement de la forme dramatique. En effet, le théâtre a notamment travaillé à se déployer hors de la forme dramatique tout au long du XXe siècle. Dans *L'Éden cinéma* de Duras, roman et théâtre se nourrissent réciproquement. Marguerite Duras repousse les limites de l'écriture théâtrale en s'éloignant le plus possible du modèle canonique classique. On observe dans le corps du texte de nombreux procédés romanesques à travers la voix narrative, la focalisation et les didascalies narratives. Gérard Genette précise, dans *Figure III*, que la notion de voix renvoie en littérature au narrateur. Selon lui, la voix est une instance du texte qui est censée dominer l'œuvre, lui donner un sens dont elle garantirait et conserverait la présence. Cet impact de la voix d'auteur est tellement important, que celle-ci subsiste même là où tout semble pourtant indiquer son extinction comme c'est le cas dans *L'Éden cinéma*. Par ailleurs, l'écrivain rend compte de la démultiplication de la voix narrative à travers un jeu complexe et dynamique de focalisation. Ces jeux de voix ont surtout le mérite, comme nous le verrons, de créer une dynamique dans les dialogues et de varier le rythme pour exprimer le tragique. Ainsi, les mêmes actions et les mêmes situations sont perçues selon des points de vue différents et surtout rapportées par une multitude de personnages, variant à l'infini les effets créés. L'enchevêtrement de la narration et du discours, dans ces passages, la multiplication des points de vue et la fragmentation que ceux-ci entraînent, aboutissent à la brisure de la voix narrative, voire même à son extinction. Cette extinction va souvent de pair avec la prolifération des dialogues. Les voix se substituent au narrateur puisqu'elles livrent des informations fournies en principe par la narration. Marguerite Duras rompt ainsi avec l'omniprésence, l'homogénéité et le phonocentrisme du système narratif traditionnel en remplaçant la voix du narrateur par une multitude de voix abstraites, complexes et foisonnantes. C'est l'avènement de ces voix qui engendre le passage de l'écriture romanesque à l'écriture théâtrale. Ainsi, la narration se focalise sur l'histoire de la mère, sa vie en Indochine, sa situation familiale et financière, ainsi que sur ses problèmes avec les fonctionnaires du cadastre. Le récit n'est pas construit, d'une façon traditionnelle, par des dialogues, mais par « de longs

¹ Nous précisons que les citations du corpus sont référencées directement par une indication paginale.

monologues qui récapitulent des événements du passé » Ahlstedt (2003, p.18), où le besoin de l'autre révèle la difficulté de communication. La fable théâtrale est construite sur le modèle d'une intrigue romanesque avec un schéma narratif plus ou moins évident. Au début, on a une famille stable, une mère institutrice avec ses enfants, affectée en Indochine pour poursuivre sa fonction : « Un jour elle fait une demande pour entrer dans le cadre de l'enseignement colonial. Sa demande est acceptée. Elle est nommée en Indochine française. » (p.13). En Indochine, la mère à la fois enseignante et pianiste : « Alors elle s'est engagée à *L'Éden Cinéma*, comme pianiste ». Dans la logique d'une construction linéaire de l'intrigue, le premier élément de transformation est la mort du mari, ensuite, la mère achète un terrain improductif avec ses économies pour se lancer dans les activités agricoles : « Elle a décidé de mettre ses économies de dix ans dans l'achat d'une plantation » (p.18). Les parcelles achetées sont salées et situées au bord de l'océan pacifique : « [...] sa concession était incultivable : elle avait achetée deux cent hectares de marécages salés » (p.20). Le second élément de transformation est la destruction de la première récolte ravagée par l'océan : « La marée de juillet monta et noya la récolte » (p.19). Le même phénomène se répéta à la seconde récolte. Le troisième élément de transformation : la mère est ruinée et vieille : « Il n'était plus rien rester à la mère, que ses pensions de veuve et de retraitée de l'enseignement colonial » (p. 23). « Elle était déjà très malade » (p.31) le quatrième élément de transformation : destruction de barrages contre le pacifique par l'eau : « La marée de juillet monta à l'assaut de la plaine et noya la récolte » (p.19). Le récit s'achève avec la mort du personnage principal et ses enfants abandonnent le village. « Quand Agosti est revenu le cœur de la mère était mort » (p.151). Cette intrigue qui se veut romanesque est renforcée par l'usage de la focalisation et la voix narrative.

La focalisation est le terme employé pour déterminer le lieu où le narrateur relate le récit ou les descriptions des faits. Dans une œuvre romanesque, la focalisation révèle des différents foyers qui permettent de décrire les éléments, les paysages ou les personnages. Il s'agit donc dans la focalisation, de désigner celui qui voit, ou celui qui perçoit. Cependant, la notion de focalisation ne se borne pas au seul problème de la vision. Les bruits, les sensations sont aussi rapportés à un foyer qui les enregistre, au cours d'une focalisation interne, focalisation externe et la focalisation zéro. Dans ce récit, on note la focalisation interne, aussi appelée « foyer variable ». Comme le narrateur intérieur dans le livre, nous avons : « Joseph, Suzanne, la mère. ». En effet, c'est Suzanne et Joseph qui racontent l'histoire de leur mère : « La mère était née dans le Nord de la France, dans les Flandres françaises, entre le pays de mines et de la mer. Il y'a maintenant presque cent ans, disait Joseph. » (p.12), « Elle avait fait une école normale d'institutrice, disait Suzanne » (p.17) « On vous demande d'être attentif à ce que nous allons vous apprendre sur elle, disaient Suzanne et Joseph » (p.18).

À côté de la focalisation nous avons les voix narratives. Les instances narratives ou voix narratives sont en effet des notions complémentaires de la

focalisation. Le narrateur homodiégétique est celui qui est présent dans le récit. Le narrateur raconte s'assure donc une place de choix où il pourra avoir une vue sur tout ce qui fait la matière de son récit. Ici, le sujet est l'objet de sa narration. Il est une étroite, subjective, centrée sur le narrateur qui devient à la fois sujet et objet. Dans notre cas, il s'agit d'un narrateur homodiégétique. Les narrateurs Suzanne, Joseph et la mère sont à l'intérieur du récit, ils racontent leur propre histoire. Un narrateur homodiégétique est celui qui est présent dans le récit.

Le narrateur hétéro diégétique est extérieur à l'action. Ce type de narrateur s'apparente au narrateur d'un récit historique. Si l'étude de la structure externe se limite à quelque point théorique, en revanche, l'analyse de la structure interne est un travail détaillé qui propose aussi bien une étude des thèmes par les motifs, qu'une étude des personnages et de mode de la narration. Dans notre texte nous notons également la présence d'un narrateur hétérodiégétique, c'est-à-dire le narrateur qui est à l'extérieur du récit ou externe à l'action comme nous l'avons noté plus haut, il s'agit de celui qui s'identifie à travers les didascalies : « Ils restent. Restent debout. La mère se lève de même-comme obéissante : reste debout auprès de ses enfants-musique » (p.112). Le narrateur décrit juste, le temps, les gestes, les vêtements des personnages. Dans *L'Éden Cinéma*, on constate une plurivocité c'est-à-dire la présence de plusieurs voix narratives. Tout du moins, la focalisation ne se limite pas seulement à la description des personnages, à la description spatiale ou scénique, la description des faits, mais aussi et surtout cherche à cerner les voix qui parlent. Elle cherche à répondre aux questions posées : qui parle dans le texte ? Est-il présent ou absent dans le texte ? En réalité, la focalisation est la marque des personnages ou narrateurs présents ou absents sur la scène cela s'observe par le type du discours notamment le discours direct et le discours indirect. Lorsque le narrateur est présent et agit lui-même, on dit que c'est le discours direct parce que le discours est centré sur lui. Ce pendant si le narrateur est absent dans l'action ou du moins l'événement et l'observe, il est le témoin, on parle du discours indirect. On parle de discours rapporté lorsqu'une personne rapporte les paroles d'une autre personne ou ses propres paroles prononcées avant. Les paroles peuvent être rapportées directement (généralement avec l'introduction des guillemets, des deux points...) ou indirectement (les paroles sont rapportées dans une proposition subordonnée, sans signe de ponctuation).

Dans *L'Éden Cinéma*, on peut relever : « Non...disait-elle. Non les enfants morts de faim, les récoltes brûlées par le sel, non ça pouvait aussi ne pas durer toujours » (P 25). « Des milliers d'hectares allaient être soustrait au pacifique. Tous seraient riches. L'année prochaine » (p. 26). Ici, Suzanne et Joseph rapportent les paroles de leur mère. « On construirait une longue route qui longeait les barrages et qui desservirait les terres libérées du sel » (p.26). « Elle crie le cheval va mourir. Qu'il a passé sa vie à trainer des billes de loupe de la forêt jusqu'à la plaine » (p. 32). Les paroles de la mère sont rapportées par Joseph. Également, on a l'extrait où Suzanne rapporte les paroles de l'officier : « Il m'a

dit que j'étais jolie, il m'a embrassée » (p.40). Et lorsque Suzanne rapportait les paroles de Joseph et de la Mère à Mr Jo : « La mère avait dit : ça ou rien. L'épouser ou rien. Disait Suzanne. », « Joseph avait dit ça ou rien » (p.58). Aussi faut-il noter que la présence auctoriale est marquée par les didascalies décrivent la mobilité spatio-temporelle. Ce sont des didascalies qui décrivent l'espace, le déplacement des personnages, la mobilité des personnages dans l'espace. Nous relevons dans le texte quelques passages : « 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. Les enfants prennent une direction. Le caporal en prend une autre... Elle va et vient puis elle va s'adosser à un pilier du bungalow » (p.30). « ... la mère reste là. Puis répare. Traverse l'espace va s'asseoir sur une chaise rotin... » (p.32) « Suzanne et Joseph vont à l'intérieur du bungalow. Disparaissent. Suzanne vient de la Terrasse » (p.35). Ces didascalies montrent qu'il y a mobilité spatiale dans le récit. Le récit ne se situe pas dans un seul espace. Ce sont les didascalies qui décrivent le temps, l'évolution du récit dans le temps. Nous illustrons : « Bruit du vent très fort. Des vagues. Et puis tout s'assombrit. Arrivée de Joseph avec la nuit » (p.152). « Tout s'éclaire partout. La mère est encore là assise dans le bungalow... » (p. 151). « La danse devient comme une donnée de la parenté, ils dansent à deux comme un seul corps. La nuit tombe » (p.167). « Cette scène se prolonge tout au long de l'autre scène ; Suzanne, Mr Jo. Ici, Où nous sommes, avec Joseph et Suzanne, Mr Jo ...Celle entre la mère et le caporal » (p.72). « Le bungalow s'éclaire. Autour, maintenant, c'est la nuit partout. Décalage de l'horaire... » (p. 95). Nous avons là, des didascalies qui montrent que la représentation ne se fait en un seul moment donné. Il y a évolution du récit dans le temps, il y a succession des jours et des nuits.

4. La portée novatrice : de la coprésence générique au statut hybride

Le texte de Marguerite Duras est traversé par de multiples formes génériques notamment romanesques. L'auteure incorpore les procédés romanesques soit en les conservant dans leurs altérités, soit en remodelant de manière à leur adapter à de nouveaux contextes textuels. Ces procédés qui sont de séquences de récits subissent de traitement de type transformationnel puisque ses fonctions et ses formes se trouvent travesties. Duras façonne la forme théâtrale dans une perspective romanisante. La poéticité du texte semble désormais se manifester non pas sur le plan de ses propriétés intrinsèques, à chaque fois unique, mais sur celui de ses qualités textuelles. Toutefois l'idée d'une poéticité fondée sur le genre conçu comme norme, s'est substitué une littérarité basée sur la dynamique des genres. L'affranchissement de l'écriture théâtrale de Marguerite Duras procède des styles novateurs. Cette nouvelle forme d'écriture s'appuie sur l'enrichissement du genre dramatique par une volonté d'intégration d'outils narratifs qui transforment considérablement le texte. Ainsi des choix déterminants s'offrent-ils pour une écriture plus ouverte à des transformations structurelles. Par techniques scripturales modernes l'auteure

transcrit, transpose, colle, mélange les genres, en construisent de nouveaux par association ou par travestissement. Cette transgression des normes atteste des aspects protéiformes et hybrides. Ainsi, l'émergence d'une écriture nouvelle doit postuler à la fixation de ses principes novateurs dans la pratique. 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. 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. 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.

L'hybridité scripturale est fondée sur la pratique de la coprésence générique. À l'évidence, le théâtre de Duras ne s'est soustrait aux exercices de réemploi et de combinaison textuels qui déterminent l'époque contemporaine, mais dans le mélange des genres dont les abondantes pratiques interdiscursives réclament un examen approfondi. Au regard de son écriture hybride le texte durassien ne relève pas d'un genre déterminé. Il peine à trouver une définition générique précise, unique et stable comme le déclare Marguerite Duras elle-même dans *Les Yeux verts* : selon elle, le vrai livre ne peut s'écrire que « dans la méconnaissance des lois du genre » (Duras, cité par Hamida, 2008 : 64) En cela l'écrivain est bien de son temps puisque la littérature après Mallarmé s'élabore par « rupture avec la notion du genre » et qu'elle exerce une sorte de réflexivité sur sa propre forme. L'œuvre durassienne illustre cette « rupture » en ce sens que l'écrivaine transgresse constamment les délimitations formelles classiques et circule à travers les catégories génériques pour investir tantôt le roman, tantôt le théâtre, tantôt le scénario ou le film. Cette transgression des limites génériques facilitera l'émergence d'une nouvelle forme dramatique. Un tournant décisif s'esquisse dans cette œuvre, qui traduit l'originalité et la créativité de l'artiste, aspirant toujours à une écriture des limites qui ébranle les carcans traditionnels entre roman, théâtre, et cinéma tout en exploitant les richesses et les possibilités esthétiques de ces genres et arts. En effet, *L'Éden cinéma* nous fait découvrir des structures nouvelles, juxtaposant, avec beaucoup d'audace, des éléments de différentes origines. Le texte se fonde d'ailleurs sur cette texture hybride et s'apparente par-là même au genre cinématographique, conférant au récit une évolution similaire au montage de plans-séquences, marquée par la référence régulière à l'alternance du jour et de la nuit, de l'ombre et de la lumière propre au cinéma. Produit d'un constant travail de transgression de la « loi des genres » et d'une constante progression vers un nouveau tragique qui sait allier les contraires, l'œuvre de Marguerite Duras interroge, de façon insistante, la

représentation. C'est justement cette interrogation qui en fait une œuvre particulièrement hybride.

Conclusion

Par sa structure à la fois novatrice et transgressive des codes dramaturgiques classiques, *L'Éden Cinéma* participe au renouvellement du genre théâtral. Loin de se confiner dans les carcans des règles et les limites étroites du théâtre classique, l'auteure fait preuve d'une capacité de créativité manifeste à travers une technique dramaturgique originale. Duras inaugure une écriture qui accorde de la place à la transesthétique en se libérant de toutes les conventions héritées des doctrines fondatrices du genre. La pièce est marquée par le refus de la perception traditionnelle de l'action dramatique, caractérisée par un commencement, un milieu et une fin se manifeste comme l'une des tentatives visant à la négation de la forme classique du drame chez l'auteure. Ainsi l'absence d'une intrigue conventionnelle et la constitution d'une action dramatique qui s'appuie essentiellement sur un incessant aller et retour de la réflexion indique bel et bien que la parole se substitue à l'action. Au lieu d'une intrigue progressive comme on en observe dans les formes classiques, la fable se forme de péripéties successives qui renforcent l'acte discursif priorisant la volonté de dire de l'homme moderne. La déconstruction de l'action et l'organisation spatio-temporelle de la pièce favorise une dramaturgie dans laquelle le récit garantit un envahissement du passé dans le présent et vice-versa.

Références bibliographiques

- Adam, J. M. & Heidmann Ute. (2004). Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm). Bouquet, S. (dir.), *Les genres de la parole*, Paris, Armand Colin, *Langages*, 153, 62-72.
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- Derrida, J. (1986). La loi du genre. Paris, Galilée, *Parages*, 249-287.
- Duras, M. (1989). *L'Éden Cinéma*. – Paris, Mercure de France.
- Fuzellier, E. (1964). *Cinéma et littérature*, Paris, Éditions du Cerf.
- Genette, G. (1969). *Figures II*, Paris, Seuil.
- Genette, G. (1972). *Figures III*, Paris, Seuil.
- Hamida, D. (2008). *L'œuvre de Marguerite Duras ou L'expression d'un tragique moderne*. Littératures. Université Paris-Est. Français. NNT: 2008PEST0206. tel-00432049v2. [En ligne], consultable sur URL: <https://tel.archives-ouvertes.fr>
- Harvey, F. (2011). *Alain Robbe-Grillet: le nouveau roman composite: intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan (coll. Critiques littéraires).
- Maillot, P. (1996). *L'écriture cinématographique*, Paris, Armand Colin.
- Monte, M. & Philippe, G. (éds). (2014). *Genres & Textes. Déterminations, évolutions, confrontations. Études offertes à Jean-Michel Adam*, Presses

- Universitaires de Lyon, Carnets de lecture. [En ligne], consultable sur URL :http://farum.it/lectures/ezine_printarticle.php?id=342
- Pouillon, J. (1996). Temps et roman. Paris, Gallimard, repris chez Gardies A., 1993, 112.
- Scarpetta, G. (1985). *L'Impureté*, Paris, Grasset, coll. « Figures ».
- Schaeffer, J-M. (1989). Qu'est-ce qu'un genre littéraire ? Collection Poétique, Paris, Seuil.
- Stepanova, O. (2014). Le roman, la pièce de théâtre et le film : traits communs et particularités, FMSH-WP-2014-67.