

## L'Éden Cinéma de Marguerite Duras comme exemple d'hybridation théâtre-récit-cinéma

Anna Ledwina  
Université d'Opole, Pologne  
aledwina@wp.pl



Synergies France n° 8 - 2011 pp. 45-53

**Résumé :** La pièce de théâtre de Marguerite Duras *L'Éden Cinéma*, se référant au roman autobiographique *Un Barrage contre le Pacifique*, présente un mélange de récit et de théâtre pour aboutir à une hybridation générique. Le présent article se donne pour objectif d'analyser cet aspect de l'écriture durassienne, dans lequel la recherche de la forme est accompagnée d'une quête identitaire. La coexistence du théâtral et du romanesque dans *L'Éden Cinéma* permet de mettre en relief l'importance de la parole chez Duras, mais aussi la communication non verbale. Par un recours aux différents genres et styles d'écriture, l'auteure cherche à exprimer l'intime, l'implicite, et ainsi à s'affirmer grâce à la création qui devient une "libération". L'originalité de la pièce de théâtre de Duras consiste également en la volonté de pervertir les conventions dramaturgiques et les codes, de renouveler les formes traditionnelles de la représentation du texte littéraire, qui se manifeste par la porosité des genres qui se retrouve dans la structure de la pièce, dans les répliques et dans les didascalies.

**Mots-clés :** hybridation ; narration ; théâtre ; réplique ; didascalies

**Abstract:** In Marguerite Duras's *L'Éden Cinéma*, an autobiographical work which draws on *Un Barrage contre le Pacifique*, one can observe a combination of elements belonging to both prose and drama, which in effect creates the distinctive hybridity of the text. This observation will be the starting point of an analysis of Duras's discourse, taking into consideration the aspect of her work in which the search for subjectivity becomes visible. The coexistence of elements proper to both genres in *L'Éden Cinéma* emphasizes not only the meaning of words but also nonverbal communication. By referring to various literary genres and styles, the author attempts to express intimate and implicit content; she presents her own path towards self-fulfilment by means of a writing that becomes "liberating". The originality of Duras's play consists in breaking dramatic conventions while returning to the traditional modes of portraying the literary text. This combination of diverse genres results in the emergence of hybrids, a process which may be observed in the structure of the play, especially in the characters' dialogues and the stage direction (the role of didascalia).

**Keywords:** hybridity; narration; drama; replica; didascalia

La création de Marguerite Duras, représentante de l'écriture dramatique contemporaine, a fait couler beaucoup d'encre, ce dont témoignent des études

critiques et ses biographies (Papin, 1988). La lecture de ses textes montre une pratique exploratrice de la langue qui est « *allégée, neutre, rapide et lancinante [...], capable de saisir toutes nuances, d'aller à la vitesse exacte de la pensée et des images. [...] cette prose [...] est d'une formidable efficacité. À la fois la modernité, [...] et des singularités qui sont hors du temps, des styles, de la mode.* » (Nourissier, 1984 : III).

La romancière cinéaste a réécrit ses œuvres dans lesquelles reviennent les mêmes thèmes, personnages et histoires, d'autant plus que les événements, les dialogues, et les décors se font écho les uns aux autres : « *[...] les transpositions à deux textes [...] sont nombreuses chez Duras, qui réécrit souvent ses textes pour la scène ou l'écran, et à qui il arrive aussi de tirer un texte en prose narrative de ses scénarios. Pour la prose adaptée au théâtre, les cas les plus connus sont sans doute les deux textes intitulés Des Journées entières dans les arbres [...] et puis L'Éden Cinéma [...].* » (Engelberts, 2001 : 229). Une œuvre en prose peut devenir une pièce de théâtre, étant donné que « *Chez Duras, une même intrigue se prête tantôt à la littérature narrative, tantôt au théâtre, et tantôt même aux deux à la fois.* » (Engelberts, 2001 : 225-226). Cela ne devrait pas surprendre chez l'auteure qui aime transposer son œuvre, surtout sur le plan thématique : « *[...] on dirait qu'elle [Duras] écrit une autre variante du texte plutôt que de changer de genre même si le deuxième texte peut [...] être considéré à juste titre comme une adaptation puisqu'il a manifestement aussi changé de genre* » (Engelberts, 2001 : 235).

Nous nous efforcerons d'analyser la nouveauté de l'écriture de Marguerite Duras, à savoir la relation théâtre-récit-cinéma à l'intérieur d'un drame, en prêtant une attention particulière à l'aspect de l'hybridation du texte dans *L'Éden Cinéma* (1977). Une telle approche aboutira à montrer que la pièce durassienne, influencée par la pratique du scénario, s'inspire du roman, en renouvelant les structures traditionnelles du théâtre (Azama, 2003).

Notre objectif sera également de démontrer la transgression qui se révèle dans la pièce, entre autres, par le mélange de genres et de plans (Combe, 1992), par les répliques et les didascalies narratives. La démarche proposée vise à aborder aussi un volet didactique afin de se situer dans les recherches actuelles sur la poétique du drame moderne et contemporain, en sensibilisant à une lecture multiforme du texte littéraire, ce dont les travaux de l'équipe de Paris III ont donné la preuve (Ryngaert, 1991).

Dans les œuvres qui suivent *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), y compris *L'Éden Cinéma*, l'action est limitée, ce qui est représentatif de la transition vers le Nouveau Roman, tout comme l'hybridation des œuvres, où il y a un brouillage des frontières génériques (Arnaud, 2001). Cette hybridation aboutit au fait que « *le théâtre surgit au cœur du roman* » (Rykner, 1988 : 142), ou, inversement, au fait que la narration apparaît dans les pièces : « *[...] l'œuvre de Duras est frappante non seulement en raison des textes dramatiques où la narration occupe une place importante, mais encore en raison du nombre considérable de romans presque entièrement dialogués* » (Engelberts, 2001 : 14). Ainsi il s'agit d'un *texte hybride*, dont l'expression a connu du succès avec l'œuvre de Duras qui a déclaré : « *Je n'aperçois plus rien de différent entre le théâtre et le cinéma, le cinéma et l'écrit, le théâtre et l'écrit.* » (Duras, 1977a : 23). C'est à partir de la parution de *Détruire, dit-elle* en 1969 que commencent les textes hybrides (Pinthon *et al.*, 2005 : 47).

Le dramaturge réécrit ses textes en changeant le genre, ce qui permet à la critique d'observer que « ces adaptations sont souvent élaborées à partir de textes dont la forme est proche du théâtre [...] » (Elgelberts, 2001 : 229), ou elles peuvent aboutir « à des textes qui restent marqués par la narration [...] » (Elgelberts, 2001 : 229-230). Si *Le Square* (1955) appartient à la première catégorie, *L'Éden Cinéma*, adaptation théâtrale tirée d'*Un Barrage contre le Pacifique*, montée en 1977 par la Compagnie Renaud-Barrault, mise en scène par Claude Régy, s'inscrit dans la deuxième. Selon Arnaud Rykner, les deux œuvres *Un Barrage contre le Pacifique* et *L'Éden Cinéma* se ressemblent :

En comparant hypotexte et hypertexte, on note [...] une parfaite similitude structurelle. Aux deux parties du roman correspondent les deux parties de la pièce qui renvoient aux mêmes séquences chronologiques [...]. [...] à l'intérieur de chaque partie, les épisodes de *L'Éden Cinéma* répondent à ceux du *Barrage* : histoire de la mère, histoire du cheval, apparition de M. Jo, etc. Enfin, l'on retrouve exactement les mêmes personnages : la mère, Suzanne, Joseph, M. Jo et le Caporal. (Rykner, 1988 : 184)

Au niveau de la forme, des proportions de récits et de dialogues les adaptations sont plusieurs fois similaires au texte hybride d'origine. Pour cette raison la critique parle d'une « indistinction des genres » (Engelberts, 2001 : 235). Ce procédé témoigne de l'évolution de l'écriture de Duras qui « nie [...] la distinction entre les deux champs [dramatique et narratif], qui n'en constituent en dernière analyse qu'un seul » (Engelberts, 2001 : 27). Ses textes se situent dans une zone de transition, ou d'interférences, dans l'instabilité d'un "entredeux" générique, où s'opèrent les glissements et mutations de toutes sortes.

### Mélange de genres et de plans

Dans la pièce et dans le roman revient un thème centré sur un épisode de l'enfance de Duras, la lutte contre l'océan, qui sera repris trente ans plus tard dans *L'Amant* (1984). Il y est question des rapports qui lient les trois membres de la famille, de leurs difficultés financières, et de l'histoire de l'amant. Tandis que dans *Un Barrage contre le Pacifique*, la mère occupait une place centrale, dans *L'Éden Cinéma* ce sont les enfants qui deviennent les protagonistes les plus importants. La pièce présente en revanche le portrait de la mère plus suggestif, plein de contradictions. « À la fois présente et absente [...] » (Duras, 1977b : 27), cette protagoniste devient active seulement grâce aux conversations avec sa fille et M. Jo quand elle aborde le problème des barrages. La mère est l'observatrice de la pièce qui se déroule sous ses yeux, et à laquelle elle participe épisodiquement (Pellanda, 1994), « effacée de sa propre histoire » (Duras, 1977b : 12), « statufiée » (Duras, 1977b : 12).

Sans doute le rapport difficile entre la mère et la fille y contribue-t-il. Il incarne le « ravage », selon le terme lacanien (Lacan, 1973). Rappelons que Jacques Lacan a utilisé le concept de *ravage* pour nommer ce qui se passe entre une fille et sa mère lorsque celle-ci commence à s'éveiller à la vie sexuelle. Le ravage est une expérience dévastatrice qui implique que la fille se dégage de l'image éblouissante de sa mère (Lassana, 2000). La distance entre la fille et la mère permet à celle-ci d'accéder à la liberté.

Sachant que l'approche littéraire d'un texte doit se recentrer sur l'interaction entre l'écrivain(e), le lecteur et l'œuvre, on pourrait proposer aux jeunes publics l'étude des deux visages du personnage de la mère : mythique et réel, en rendant compte de

l'ambiguïté de cette figure de premier plan ainsi que de son importance dans la vie et dans la création de Duras. La lecture des fragments de l'adaptation théâtrale semble un support intéressant afin de montrer aux apprenants la dualité de la mère, pathétique et monstrueuse, dont la violence est attestée à travers les récits-monologues de Suzanne et Joseph. Il paraît souhaitable de souligner que la mère est décrite en tant que femme qui aime, mais rejette ses enfants. À la fois « [...] *Pleine d'amour. [...] Criante. Hurlante. Dure. Terrible. Invivable. Pleurant sur le monde entier. Sur les enfants morts de la plaine. Sur les bagnards de la piste. Sur [l]e cheval mort [...].* » (Duras, 1977b : 16-17). La cruauté de ce personnage se manifeste par le fait de battre Suzanne qu'elle désirait marier à M. Jo et "vendre" à Barner : « *Quand elle était revenue de cacher la bague, elle s'était jetée sur [Suzanne] et elle [l']avait battue. Elle criait.* » (Duras, 1977b : 95). En même temps, la mère « *n'a jamais pu se séparer de ses enfants [...]. Où qu'elle aille. Elle [les] a trainés agrippés à son corps.* » (Duras, 1977b : 16). Elle regarde toujours sa fille et son fils avec amour : « *La mère les regarde émerveillée.* » (Duras, 1977b : 67), « [...] *avec un sourire arrivé au fond du monde* » (Duras, 1977b : 109). Quand elle cesse de crier, elle devient attentive et accueillante, n'est plus « *Cette folle. Cette démente.* » (Duras, 1977b : 107), « [...] *cette espèce de vieille putain perdue dans la ville* » (Duras, 1977b : 109) que les enfants voulaient quitter.

Il convient de rappeler ici que pour l'auteure, la révélation de sa vocation littéraire est contemporaine de la découverte de son corps, au moment de la révolte contre sa mère. La pulsion destructrice dirigée contre la génitrice est une métaphore du rapport aux mots. Ainsi, « *[la] violence du sujet à l'égard de la langue, la destruction métaphorique de la mère, est à la fois [a] démolition et [a] restitution à travers la nouvelle forme de la symbolisation dont l'enjeu est le désir d'éviter toute identification sociale, [...] [afin] d'atteindre la jouissance, d'entrer dans le jeu pervers qu'est la littérature* » (Loba, 2003 : 42). Cette question touche celle de l'identité qui, dans le théâtre de Duras, s'est révélée un point de départ des plus pertinents.

L'originalité de l'œuvre consiste dans le fait que certaines répliques ne sont pas attribuées à un personnage concret. Souvent, il arrive que « *Suzanne ou la mère* » (Duras, 1977b : 19, 28, 34) puissent dire la réplique. En réalité, les trois narrateurs Suzanne, Joseph et la voix-off de Suzanne, désignée en tant que « *Voix de Suzanne* » (Duras, 1977b : 34) échangent la parole « *pour raconter l'histoire de la mère* » (Cousseau, 1999 : 127). Suzanne et Joseph, incarnés par « *des acteurs qui se trouvent sur la scène et qui jouent également dans les parties mimétiques* » (Ahlstedt, 2003 : 18) communiquent par des récits-monologues.

La narration demeure entrecoupée par des « *scènes jouées* » (Duras, 1977b : 43) qui « *ne sont en fait que des images mnésiques animées* » (Cousseau, 1999 : 127) parce qu'en réalité il ne se passe pas d'action.

Dans la représentation, il est possible de distinguer deux plans : « *d'un côté, le présent, les personnages vivants ou les voix narratives ; de l'autre, les créatures muettes dont on raconte l'histoire* » (Fau, 1995 : 22). Autrement dit dans *L'Éden Cinéma*, il y a un mélange de personnages présents sur scène et absents, désincarnés (tel est le cas de la mère).

La vision durassienne de la temporalité constitue une façon originale de traiter la modulation de la vitesse du récit. Dans *L'Éden Cinéma*, le lecteur trouvera des scènes qui se déroulent dans le présent, on pourrait dire *hic et nunc*, et à la fois, elles se

rappellent à des événements qui ont eu lieu dans le passé. Il y a un mélange de temps : le présent de la scène et le passé de l'histoire se trouvent au même plan. Même si la scène se joue devant le spectateur, « *ce n'est pas une action qui est en train de se décider [...] mais la répétition d'une histoire déjà achevée* » (Fau, 1995 : 23).

Il semble intéressant d'attirer l'attention sur un autre plan, celui de l'action qui s'oppose à la narration. Cette situation est très fréquente : un personnage raconte, et ensuite il est capable de commencer à jouer une scène, ce qui fait que « *les scènes vraiment jouées se mêlent aux voix qui véhiculent le récit* » (Fau, 1995 : 23). Cet état de choses explique l'omniprésence de la narration dans la pièce, qui garde l'essence du roman, du texte de départ.

### Les répliques narratives et poétiques

La narration dans *L'Éden Cinéma* 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 monologues qui récapitulent des événements du passé* » (Ahlstedt, 2003 : 18), où le besoin de l'autre révèle la difficulté de communication. D'après Anne Cousseau, les dialogues durassiens dans cet ouvrage « *sont proches de la narration pure* » (Cousseau, 1999 : 127).

Les événements sont racontés chronologiquement, parfois interrompus par des commentaires des enfants. Les propos des personnages, leur vocabulaire révèlent un autre aspect transgressif chez Duras : ils s'approchent de la poésie (Calle-Gruber, 2002). Le titre, outre sa valeur poétique, fait allusion à la salle de cinéma muet. Suivant l'opinion de la critique, on pourrait y voir l'organisation strophique des répliques qui rythment le texte, « *tant sur le plan graphique que phonique. Les blancs et les alinéas aménagent des espaces de respiration sur la page [...]* » (Cousseau, 1999 : 352). Les anaphores, très fréquentes, contribuent à créer un effet répétitif de l'ouvrage, qui est sa caractéristique fondamentale. Ce qui est significatif, c'est la répétition des mots, voire des phrases, comme en témoigne l'exemple suivant : « *La marée de juillet monta à l'assaut de la plaine et noya la récolte.* » (Duras, 1977b : 19, 20, 27). La répétition a d'ailleurs maintes fonctions à remplir : « *La redite mécanique de la phrase [...] souligne [...] l'ampleur du drame, sa régularité, et révèle le caractère obsessionnel de cet épisode familial. Le refrain induit ainsi [...] reflet de la temporalité tragique de l'histoire des barrages comme de la structure névrotique de la mère.* » (Cousseau, 1999 : 353). Les répétitions sont lexicales :

SUZANNE

À la saison sèche les travaux commencèrent.

Trois mois.

La mère descendait avec les paysans, à l'aube, et revenait avec la nuit.

Trois mois. (Duras, 1977b : 26-27)

ou syntaxiques : « *Elle en était sûre. Elle n'avait consulté aucun technicien. Elle n'avait lu aucun livre : elle en était sûre. Sa méthode était la meilleure. La seule.* » (Duras, 1977b : 24).

Il y a également des rimes qui soulignent la musicalité de la réplique :

La mère a dû se rendre à l'évidence

Parce que régulièrement envahie par les marées de juillet, sa concession était incultivable

Elle avait acheté deux cents hectares de marécages salés.

Elle avait jeté ses économies dans les marées du Pacifique. (Duras, 1977b : 20).

Grâce à la description de la plaine (Duras, 1977b : 34-35), on peut constater que l'auteure présente de nombreuses correspondances entre des sensations et des images : « *En passant du registre de la couleur à celui de la lumière, nous passons aussi du concret à l'abstrait, du sensoriel au spirituel, de l'immanent au transcendant.* » (Cousseau, 1999 : 304).

Les analyses d'Eva Ahlstedt, qui a étudié des répliques narratives et dialogiques des personnages dans les deux œuvres, témoignent que dans *L'Éden Cinéma* la proportion de narration est supérieure à celle de dialogues (Ahlstedt, 2003 : 26, 34). Ainsi, dans la pièce il existe beaucoup de narration, ce qui explique l'hybridation de ce texte.

### Le rôle des didascalies

Marguerite Duras semble renouveler les formes traditionnelles du théâtre aussi par la fonction qu'elle attribue aux indications scéniques. « [...] *la voix didascalique est, par convention, chargée de décrire et de situer l'espace et le temps diégétique. Elle peut également ajouter des renseignements sur les conditions sociales et affectives des personnages, [...] sur leur état [...]* » (Burgonye, 2007 : 134). Dans *L'Éden Cinéma* les didascalies se distinguent au contraire par leur forme narrative. En voici un exemple : « *Rires silencieux et extasiés des deux enfants (ce qui reste de cette aventure c'est surtout la folie de la mère. L'injustice dont elle a été victime allant de soi).* » (Duras, 1977b : 24). Dans ce fragment, l'indication scénique évoque le discours d'un narrateur, en apportant des précisions sur la diégèse. Il arrive que la didascalie ne soit pas faite afin d'être représentée, et ainsi elle donne au lecteur la possibilité de décoder des échanges verbaux, de saisir des subtilités dans le texte de théâtre, qui ne sont pas compréhensibles par la mise en scène. L'indication scénique sous forme de question, « *Croit-elle aux mensonges de Suzanne ? On ne devrait pas le savoir.* » (Duras, 1977b : 115), fournit au lecteur des « *informations sur la conscience des personnages* » (Burgonye, 2007 : 136) et rappelle un narrateur qui serait omniprésent, « *installant la complicité avec le récepteur (lecteur)* » (Burgonye, 2007 : 136).

Un autre exemple montre l'articulation linéaire du dialogue par des réponses courtes et par les didascalies :

M. JO, *voix douce et distinguée*

Vous habitez la région ?

SUZANNE

Oui.

*Temps.*

C'est à vous l'auto qui est là-bas ?

M. JO

Oui.

*Temps.*

Est-ce que je pourrai être présenté à Madame votre mère ?

Oui.

*Temps.* (Duras, 1977b : 44)

À travers les transpositions des catégories génériques, une combinaison adroite d'éléments descriptifs, structurels et stylistiques la pièce durassienne se détache du dialogue théâtral traditionnel.

*L'Éden Cinéma* reste une pièce aux multiples lectures, qui permet la discussion, le déploiement de l'imaginaire, la création individuelle, en s'inscrivant dans la formation des jeunes publics et leur sensibilisation à la théâtralité. Ce qui confirme que le rang d'une œuvre littéraire se déduit de l'effet produit, de la "réception", à savoir des influences exercées et de la valeur reconnue par la postérité. Pour faire découvrir aux apprenants une telle œuvre esthétique protéiforme, il paraît souhaitable d'examiner la relation théâtre-récit-cinéma dans le cadre de la production écrite, de la lecture analytique ou de la pratique théâtrale, surtout sous l'angle de la question des voix (voix du personnage, voix didascaliques) ou celui du rôle des répétitions, des temps verbaux. Voilà un exemple qui suggère l'oralité durassienne de ce texte qui apparaît comme une cantate à plusieurs voix, mêlant parole et musique, dans l'intention de fasciner le spectateur/ le lecteur :

SUZANNE - Sans Dieu, la mère.

Sans maître.

Sans mesures. Sans limites, aussi bien dans la douleur qu'elle ramassait partout, que dans l'amour du monde. [...]

La forêt, la mère, l'océan.

*Musique plus longtemps.*

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

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

Difficile à suivre, la vie de la mère, après *Éden Cinéma*.

Quand elle a décidé de mettre ses économies de dix ans dans l'achat d'une plantation.

JOSEPH - Ingrate, ardue, la vie de la mère. C'est des chiffres. Des comptes.

Des durées vides. L'attente rebutante de l'espoir.

SUZANNE - Depuis *L'Éden Cinéma* dix ans ont passé.

La mère a des économies suffisantes pour adresser une demande d'achat de concession à la Direction générale de la Colonie. [...]

JOSEPH (*douceur amour*) - Elle ne savait pas la mère. Rien.

Elle était sortie de la nuit de *L'Éden* ignorante de tout.

Du grand vampirisme colonial.

De l'injustice fondamentale qui règne sur les pauvres du monde.

*Musique.*

SUZANNE (*tendresse très grande*) - Elle l'a compris trop tard la mère. (*Sourire devant tant d'innocence*)

Elle ne l'a jamais compris.

JOSEPH (*sourire*) - Jamais. (Duras, 1977b : 18-20)

Le théâtre de Duras se situe aux marges du genre dramatique : relevant d'un « *théâtre de la parole* », il tend à dire plus qu'à montrer, il s'appuie sur un dialogue fondé sur le minimalisme et sur l'abstraction (Jolly, 2006 : 181, 184). La parole restituée des faits et des événements, en présentant une dramaturgie de l'intime qui, centrée sur les mouvements intérieurs ou la remémoration des personnages, met en relief une succession des actions verbales ou gestuelles. L'art dramatique

privilégie l'écoute d'une parole *plurielle* ne se réduisant pas aux paroles de personnages individualisés, si l'on songe aux liens se tissant entre les répliques de personnages différents, ou

bien aux voix que contiennent les didascalies. Cette parole plurielle [...] [implique que] le langage élabore [...] une spatialité et [...] une temporalité [...], tout en faisant le plus souvent référence à un "ailleurs", [qui] deviennent l'ici et le maintenant d'un spectateur. (Jolly, 2006 : 191)

Donner une forme théâtrale à ce roman magistral n'a en rien altéré sa puissance. Au contraire, à travers les didascalies qui émaillent le texte, on sent que la recherche de la forme est accompagnée d'une quête identitaire, liée au désir de pervertir les conventions. La pièce *L'Éden Cinéma* peut être considérée apparait comme l'écriture scénique, qui s'ouvre à d'autres arts (Vinaver, 1993), où les discours interagissent pour inventer une langue nouvelle, en facilitant l'appropriation de créations théâtrales contemporaines qui se plaisent à déconstruire l'art dramatique.

## Bibliographie

Ahlstedt, E., 2003. *Le « cycle du barrage » dans l'œuvre de Marguerite Duras*. Goteborg : Acta Universitatis Gothoburgensis.

Arnaud, A., 2001. « La transgression des genres ». In : S. Harvey, K. Ince (dir.), *Duras femme du siècle*. Amsterdam, Atlanta, New York : Rodopi. 87-103.

Azama, M., 2003. *De Godot à Zucco : Anthologie des auteurs dramatiques de langue française 1950-2000*. Paris : Éditions Théâtrales et CNDP.

Burgonye, L., 2007. « La didascalie omnisciente ou la perversion du faire théâtral ». *Jeu : revue de théâtre* 123 (2). 133-138.

Calle-Gruber, M., 2002. « La scène, La Phrase ou qu'est-ce qu'un ton en littérature ? ». In : B. Alazet, Ch. Blot-Labarrère et R. Harvey, *Marguerite Duras, La tentation du poétique*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle. 71-83.

Combe, D., 1992. *Les genres littéraires*. Paris : Hachette.

Cousseau, A., 1999. *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*. Genève : Librairie Droz.

Duras, M., 1977a. In : *Cahiers Renaud-Barrault* 95.

Duras, M., 1977b. *L'Éden Cinéma*. Paris : Mercure de France, coll. Folio.

Duras, M., 1990. *Le Magazine Littéraire* 278.

Pages-Pindon, J., 2001. *Marguerite Duras*. Paris : Ellipses.

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

Fau, C., 1995. « Le rituel de la comédienne dans trois pièces de Marguerite Duras ». *Symposium* 49 (1). 22-34.

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<sup>er</sup> et 2 avril 2005. Nancy : Presses Universitaires de Nancy. 181-191.

Lacan, J., 1973. « L'Étourdit ». *Scilicet* 4. Paris : Seuil. 14-21.

Lessana, M. M., 2000. *Entre mère et fille : un ravage*. Paris : Fayard.

*L'Éden Cinéma* de Marguerite Duras comme exemple d'hybridation théâtre-récit-cinéma

- Loba, M., 2003. *Sujet et théorie littéraire en France après 1968*. Poznań : Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Papin, L., 1988. *L'autre scène : le théâtre de Marguerite Duras*. Saragota : Anma Libri.
- Pellanda, G., 1994. « Statisme et mobilité dans *L'Éden Cinéma* ». *Statisme et mouvement au théâtre* (dir.) M. Autrand. Paris : La Licorne.
- Pinthon, M., Kichenin, G., Cléder, J., 2005. *Marguerite Duras : Le Ravissement de Lol V. Stein, Le Vice-Consul, India Song*. Atlande : Éd. Philippe Lemarchand et Michèle Mirroir.
- Rykner, A., 1988. *Théâtre du nouveau roman - Sarraute, Pinget, Duras*. Mayenne : José Corti.
- Ryngaert, J.-P., 1991. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Bordas.
- Vinaver, M. (dir.), 1993. *Écritures dramatiques*. Arles : Actes Sud.