

La pièce de Duras  
est un puissant  
réquisitoire contre  
le colonialisme  
et l'injustice sociale.  
C'est aussi un geste  
d'écriture amoureux.

- Christine Letailleur -

**L'Éden Cinéma**

**TNS** Théâtre National de Strasbourg

Saison 19-20

# Entretien avec Christine Letailleur

En 2009, tu as mis en scène *Hiroshima mon amour*. Comment est né ton désir de mettre en scène à nouveau un texte de Marguerite Duras : *L'Éden Cinéma* ?

Après avoir mis en scène *Hiroshima mon amour*, je savais que je reviendrais un jour à Duras. Je pense que Duras est une écrivaine vers laquelle on revient durant toute sa vie lorsque l'on traverse des moments douloureux, que l'on est envahi par le doute, dévasté par le chagrin... Duras, c'est plus qu'une leçon de vie.

J'ai fait un voyage très particulier avec *L'Éden Cinéma*. En général, je ne lis pas de théâtre quand je suis en tournée, plutôt des œuvres théoriques, philosophiques, afin de ne pas être «contaminée», d'être disponible mentalement pour les représentations. Pourtant, lors de la tournée des *Liaisons dangereuses* en 2016, j'ai emmené *L'Éden Cinéma* avec moi, que j'avais lu plusieurs années auparavant, j'en lisais souvent des passages, des

phrases, sans savoir véritablement pourquoi. Peu de temps après la tournée, j'ai perdu un être cher, ma mère. J'ai alors compris pourquoi ce texte m'avait accompagnée et pourquoi il m'était nécessaire de le monter. On entretient avec certains écrivains des rapports parfois secrets, intimes, mystérieux.

Lorsque j'étais étudiante, je dévorais les œuvres de Marguerite Duras. J'ai pris connaissance de *L'Éden Cinéma* après avoir lu *Un barrage contre le Pacifique*, roman d'inspiration autobiographique, paru en 1950, dans lequel l'auteure nous relate la vie de sa mère, Marie Donnadieu, après la mort de son mari, en Indochine française dans les années 1920. Quand elle a été veuve, la mère a travaillé, en plus de ses heures dans l'enseignement, comme pianiste dans un cinéma de Saïgon, à L'Éden, afin d'arrondir ses fins de mois pour élever ses enfants. Au bout de dix ans, et grâce aux économies qu'elle avait pu réaliser, elle a acheté une concession dans l'espoir de gagner de l'argent. Malheureusement, les terres étaient incultivables, envahies par l'Océan. La mère avait été trompée par l'administration coloniale, elle a compris plus tard qu'elle aurait dû soudoyer les agents du cadastre, donner un dessous-de-table pour avoir des terres cultivables. Elle s'est donc retrouvée ruinée et sa vie a été brisée.

Ce qui m'avait particulièrement touchée dans ce roman, c'était le combat de cette femme, son acharnement à vouloir construire et reconstruire des barrages, coûte que coûte, à défier les eaux du Pacifique, les marées qui dévastaient chaque année ses récoltes.

*L'Éden Cinéma* est une réécriture pour la scène, composée en 1977, soit vingt-sept ans après la sortie du roman : on y retrouve la même saga familiale, les mêmes personnages, les mêmes événements... Je me souviens qu'à la lecture de *L'Éden Cinéma* j'avais été complètement subjuguée par la forme du texte, je la trouvais audacieuse. Duras bouscule les frontières, elle nous fait voyager entre théâtre, cinéma et littérature. Le texte pourrait être un long poème avec des passages narratifs, des dialogues, de longs monologues, de multiples didascalies, des entrelacements de temporalités, des enchevêtrements d'espaces... Et puis, bien sûr, la langue m'avait bouleversée jusqu'aux larmes. Cette langue unique, inimitable, qui va vers un dépouillement extrême, vers une certaine abstraction, même. Il faut dire qu'en 1977 Duras a trouvé pleinement son style. Elle s'était libérée, débarrassée de ce modèle masculin qui dominait en littérature lorsqu'elle a composé ses premiers romans. C'est ce qu'elle évoque dans *Les Parleuses*

[conversation avec Xavière Gauthier, Les Éditions de Minuit, 1974].

*Un barrage contre le Pacifique* et *L'Éden Cinéma* racontent la même histoire dans une forme différente; ces deux œuvres dénoncent le système colonial français, ce système corrompu et inhumain qui a broyé la vie de tant de gens. Elles nous montrent aussi la vie des petits colons blancs, relégués au dernier rang de la société blanche, juste au-dessus de ceux qu'on appelait alors « les indigènes ».

Dans la réécriture de *L'Éden Cinéma*, les enfants passent par différents âges : ils sont adultes puis enfants, adolescents. Comment imagines-tu le traitement de ces différentes temporalités ?

Dans *L'Éden Cinéma*, les enfants, Suzanne et Joseph, sont grands, ce sont des adultes de la maturité; leur mère est morte et ils disent qu'elle aurait bientôt cent ans. Ils vont nous faire le récit de ce qu'a été sa vie en Indochine française au début du XX<sup>e</sup> siècle, dans les années 1920-1930. Par leurs mots, ils vont nous la donner à voir, puis la faire apparaître au plateau, charnellement, et, avec elle, ils vont retraverser leur passé, revisiter leur jeunesse. Pour traiter ces différentes temporalités, il suffit de suivre la construction du

« En 1977, Duras [...] s'était libérée, débarrassée de ce modèle masculin qui dominait en littérature lorsqu'elle a composé ses premiers romans. »

texte qui est astucieuse : Duras procède par va-et-vient entre présent et passé, passé et présent, nous faisant ainsi voyager dans les mouvances d'un temps vécu, celui de la mémoire. Connaissant et pratiquant le cinéma, elle s'en inspire, procède par flash-back, ellipses, etc. Elle prend beaucoup de libertés avec la forme, ne s'embarrassant pas des codes de l'écriture dramatique de l'époque, mais laissant place uniquement à l'imaginaire, à la création d'une matière vivante, en devenir. On pourrait faire jouer la période de l'adolescence par d'autres acteurs que ceux du début, par des acteurs plus jeunes. Tout est question de parti pris de mise en scène. Le mien est que ce soient les mêmes acteurs qui interprètent les scènes du présent et du passé. C'est plus fort, à mon sens ; je crois qu'à partir d'un certain âge, on revisite les scènes du passé, celles de l'enfance, peut-être pour mieux se réconcilier avec sa propre histoire, retrouver des émotions enfouies, réinventer cette période...

C'est d'ailleurs ce que fait Duras elle-même, puisqu'elle est adulte quand elle revient sur son enfance. Et un seul frère figure dans ses écrits : que peux-tu dire des rapports entre eux ?

Oui, en vieillissant, Duras revient sur son enfance. Elle a dit cette phrase magnifique : «Stendhal a raison, l'enfance est sans fin.» À partir d'*Un barrage contre le Pacifique*, elle n'a de cesse d'y revenir, en reprenant le récit de sa jeunesse en Indochine sous différentes formes, que ce soit dans *L'Éden Cinéma*, *L'Amant*, *L'Amant de la Chine du Nord*, *les Cahiers de la guerre et autres textes...* Elle en parle magnifiquement dans un entretien avec Leopoldina Pallotta della Torre, publié dans *Marguerite Duras, la passion suspendue* [Le Seuil, 2013] : «Je crois parfois que toute mon écriture naît de là, entre les rizières, les forêts, la solitude. De cette enfant émaciée et égarée que j'étais, petite Blanche de passage, plus vietnamienne que française, toujours pieds nus, sans horaire, sans savoir-vivre, habituée à regarder le long crépuscule sur le fleuve, le visage tout brûlé par le soleil.»

Marguerite Duras avait deux frères, Pierre et Paul, nés respectivement en 1910 et en 1911. Dans les textes faisant écho à l'autobiographie, elle nous les fait exister de différentes manières : par exemple, dans *Un barrage contre le Pacifique* et dans *L'Éden Cinéma*, Suzanne – qui est l'alter ego de Marguerite Duras – n'a qu'un frère, Joseph, fusion de ses deux propres frères. Joseph est à la fois le grand frère, Pierre – le préféré de la mère, violent,

chasseur d'animaux, voleur, voyou, escroc – et le petit frère, Paul – malingre, fragile, scolairement retardé, pas apprivoisé, très beau et que Duras adorait. Par contre, dans *L'Amant*, le personnage de Joseph disparaît et les deux frères sont présents, de même que dans *L'Amant de la Chine du Nord*. Même jeu de cache-cache pour le personnage de l'amant : il porte le nom de Mr Jo dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Éden Cinéma*, de Léo dans *les Cahiers de la guerre*, de l'homme de Cholen, le Chinois, dans *L'Amant...* Dans ses récits sur sa vie en Indochine, Duras ne cherche pas à retranscrire une vérité objective ; l'autobiographie, chez elle, est avant tout littéraire, revisitée, réécrite, fantasmée. Dans *L'Éden Cinéma* – comme dans *Un barrage contre le Pacifique* –, il y a une attirance physique, charnelle, érotique entre la sœur et le frère, entre Suzanne et Joseph. Duras parle d'une relation incestueuse qu'elle a connue avec son petit frère, Paul, mais, dans la bouche de Duras, il n'y a pas de passage à l'acte, c'est une forme d'amour extrême, absolu, au-dessus de tout, qui ne finira jamais et qui reste pourtant invivable. À propos de ses frères, Marguerite Duras dit à Godard [*Duras/Godard – Dialogues*, Post-éditions, 2014] : «J'ai eu des frères plus grands qui avaient le désir de moi, de leur sœur, comme j'ai eu le désir d'eux. Et ce désir a été vécu. Il n'a pas été poussé jusqu'au bout, mais il a

été vécu, très violemment. Surtout entre mon petit frère et moi.»

J'ai conseillé à Caroline [Proust, qui joue Suzanne] et Alain [Fromager, qui joue Joseph] de lire, s'ils ne l'avaient pas lu, *Agatha* de Marguerite Duras où il est question d'une histoire d'amour, d'un inceste, entre un frère et une sœur, plus exactement d'un dialogue juste avant qu'ils ne se séparent définitivement. Il y a, dans *L'Éden Cinéma*, de multiples indices de cet amour : Suzanne n'a de cesse d'attendre Joseph, elle veut aller dans la forêt avec lui, se baigner avec lui; elle danse avec lui devant Mr Jo, l'amant qui pleure; elle ne veut pas des autres hommes. Et puis, il y a cette phrase qui revient : « Mon petit frère, mon amour. » Et quand la famille va à Saïgon pour vendre le diamant de Mr Jo, Suzanne erre dans les rues à la recherche de Joseph; perdue dans la ville bruyante, désespérée, elle l'appelle, crie son nom. Il est avec une femme, elle comprend alors qu'il va partir, qu'ils vont se séparer bientôt pour toujours, elle dit qu'elle veut le tuer...

Peut-on parler du rapport entre Suzanne et Mr Jo? La sincérité de Suzanne à son égard peut paraître provocatrice, notamment dans sa relation à l'argent. Selon toi, est-ce la liberté dont elle fait preuve qui la rend irrésistible à ses yeux?

Suzanne est très jeune, elle a seize ans, elle est belle, n'a jamais connu l'amour, elle s'éveille à la sensualité et, à la différence sans doute des autres jeunes filles blanches de son âge et de son école, elle n'a pas froid aux yeux. Dès qu'elle voit la limousine noire de Mr Jo, elle est totalement éblouie, de même que par son costume très chic et son diamant au doigt. Mr Jo est le fils d'un riche spéculateur qui possède des plantations de caoutchouc.

Dans *L'Éden Cinéma*, Suzanne se souvient : « Le diamant à la main gauche était énorme.

Le costume était en tussor chinois-coupé à Paris.

La limousine était admirable. Il était seul. Milliardaire.

Il était seul et il me regardait. »

Et puis, lorsqu'elle le rencontre pour la première fois à Réam, Suzanne dit : « Il fallait partir de la plaine. Je savais que la mère avait peur de mourir alors qu'on était encore si jeunes. J'ai compris le regard de ma mère. J'ai souri au planteur du Nord. C'était ma première prostitution. »

C'est la mère qui, à la cantine de Réam, voyant que Mr Jo regarde sa fille, l'incite à l'inviter à danser. Suzanne accepte de danser avec Mr Jo et, dès les premiers mots échangés avec lui, elle lui parle de sa voiture, de la marque, du prix... L'argent la fascine et elle ne le cache pas. Elle sait que l'argent peut sauver leur vie – celle de

sa mère et de son frère. Elle veut que sa famille profite de l'argent de Mr Jo.

Au-delà d'une certaine liberté de ton et de comportement que Suzanne peut avoir – elle met des tenues provocantes, du rouge sur ses lèvres, porte un chapeau d'homme... qui déstabilise et trouble Mr Jo, il y a la question de l'interdit. L'attirance érotique qu'il éprouve pour la jeune fille vient de là. Leur relation amoureuse n'est pas vivable; elle est vouée à la séparation, à la déchirure. Et c'est sans doute pour cela que Mr Jo désire Suzanne si violemment, c'est la première fois qu'il éprouve un tel désir, il en souffre, il en pleure, à en mourir, dit-il. Suzanne sait qu'il la désire, et elle en joue. Dans l'Indochine coloniale, il n'était guère concevable qu'une jeune fille blanche ait un amant « indigène ». Dans *L'Amant*, Duras raconte que les filles de son lycée ne lui parlaient plus depuis qu'elle s'affichait avec l'homme de Cholen, le Chinois, et qu'aux yeux des colons la famille paraissait bien marginale, peu fréquentable.

S'il y avait une ségrégation raciale entre Blancs et autochtones à l'époque, il existait aussi une ségrégation de classe entre les riches colons et les plus modestes, les petits colons. Selon Marguerite Duras, sa famille faisait partie des colons blancs déclassés, en bas de l'échelle tout comme

« Mr Jo désire Suzanne si violemment, c'est la première fois qu'il éprouve un tel désir, il en souffre, il en pleure, à en mourir. »



les douaniers, les petits fonctionnaires, juste au-dessus des plus démunis, des exploités locaux. Dans *L'Éden Cinéma*, la mère de Suzanne déploie tous ses efforts pour que Mr Jo épouse sa fille le plus vite possible, mais le père de ce dernier ne veut pas que son fils épouse Suzanne car ils sont pauvres, et c'est lui-même qui lui choisira une épouse fortunée. S'il épousait Suzanne, il serait déshérité.

Il est beaucoup question de la « folie » de la mère dans la bouche de Suzanne. Comment entends-tu ce mot ? Et cette folie dont il est question, est-ce la lucidité, l'impuissance ? Comment la qualifierais-tu ?

La folie de la mère tient à cet acharnement à construire et reconstruire des barrages même si ses terres sont inondées sans cesse par les eaux du Pacifique. Elle s'entête, hypothèque son bungalow, vend ses meubles, mettant ainsi sa vie et celle de ses enfants en danger. Elle a entraîné des dizaines de paysans dans la construction de ses barrages, leur a fait croire qu'ils seraient riches et heureux, que les enfants ne mourraient plus de faim ni du choléra, qu'il y aurait des médecins... Dans ses espoirs fous, la mère entraîne tout le monde, les paysans de la plaine, mais aussi sa famille. Elle n'est pas rationnelle et croit à des

évidences dont elle seule a la certitude. Joseph nous dit : « Jamais elle n'avait consulté aucun technicien. Elle pensait que sa méthode était la meilleure. La seule. » À cause de son entêtement, elle fait sombrer tout le monde dans le malheur. C'est pour cela que Carmen – la fille d'une de ses amies, Mademoiselle Marthe, qui avait été prostituée dans un bordel du port de Saïgon – conseille à Suzanne de partir, d'oublier la mère : « La quitter. La fuir. Cette folle. Cette démente. » De se défaire de son emprise.

Lorsque Suzanne fréquente le richissime Mr Jo, et bien que les barrages se soient effondrés, la mère se met de nouveau à rêver à la reconstruction de nouveaux barrages, plus élaborés, plus solides. Elle persiste dans sa quête de l'impossible.

La folie de la mère vient du fait que ses espoirs ont été brisés, comme sa vie. C'est le « vampirisme » colonial qui l'a broyée. C'est l'injustice dont elle a été victime qui l'a rendue ainsi. Si la mère a été naïve et s'est faite abuser par la corruption du système colonial, elle est aussi lucide sur ce qu'il lui arrive... D'autre part, au-delà de l'injustice qu'elle a subie, elle n'admet pas l'injustice que l'on fait subir aux plus déshérités. Dans *L'Éden Cinéma*, elle dit : « Les enfants morts de faim, les récoltes brûlées par le sel, non, ça pouvait aussi ne pas durer toujours. »

C'est une folie que l'on peut concevoir, terriblement humaine, et qui rend la mère si attachante. Suzanne dit d'elle : « Elle veut avoir raison de l'injustice, la mère, de l'injustice fondamentale qui régit l'histoire des pauvres du monde, encore. Elle veut avoir raison de la force des vents, de la force des marées, encore. »

Dans *Les Parleuses*, Marguerite Duras dit à Xavière Gauthier : « Tu sais, ma mère s'est ruinée avec le barrage. Je l'ai raconté. J'avais dix-huit ans quand je suis partie pour passer ma philo ici, la deuxième partie, et faire l'université, et je n'ai plus pensé à l'enfance. Ça avait été trop douloureux. J'ai complètement occulté. Et je me trimballais dans la vie en disant : Moi, je n'ai pas de pays natal ; je ne reconnais rien ici autour de moi, mais le pays où j'ai vécu, c'est l'horreur. C'était le colonialisme et tout ça, hein ? »

Dans la pièce, la mère envoie une lettre aux agents du cadastre et dit qu'elle veut les tuer. Selon Duras : « Cette violence a existé pour nous, elle a bercé notre enfance. Ma mère nous a raconté comment il aurait fallu massacrer, supprimer les Blancs qui avaient volé l'espoir de sa vie ainsi que l'espoir des paysans de la plaine de Prey-Nop. »

La folie de la mère se manifeste aussi dans ses comportements avec ses enfants. Elle aime ses

enfants et cet amour est réciproque même s'ils la traitent de « folle » dans *L'Éden* ou de « vieille cinglée » dans *Un barrage*. Parfois, ils semblent une famille unie, ils sont très heureux, rient, dansent, chantent. Et puis, à des moments où l'on ne s'y attend pas, tout d'un coup, la mère peut battre Suzanne, la gifler, comme si elle rejetait alors tous ses malheurs sur elle, sa fille.

Au fond, c'est peut-être son obsession de l'argent qui l'a perdue et a engendré le malheur de sa famille. Toute sa vie, la mère avait cru que seul l'argent pouvait apporter le bonheur, la considération. C'est pour cela qu'elle avait acheté des concessions, et c'est à partir de ce moment-là, que la famille va se trouver ruinée. La pièce de Duras est un puissant réquisitoire contre le colonialisme et l'injustice sociale. C'est aussi un geste d'écriture amoureux – amour fait d'attirance, rejet, violence – pour cette mère dévorante, qui restera, sans doute, une énigme.

Dans la façon dont Duras décrit sa mère, on sent combien elle a pu influencer sa vie, son regard sur le monde. Elle dit à propos d'elle : « Ma vie est passée à travers ma mère, elle vivait en moi jusqu'à l'obsession. Je serais morte enfant, je crois, si elle était morte. Je ne crois pas que je me sois remise depuis le jour où, il y a si longtemps, nous nous sommes quittés. »

« Lorsque Suzanne fréquente le richissime Mr Jo, et bien que les barrages se soient effondrés, la mère se met de nouveau à rêver à la reconstruction de nouveaux barrages, plus élaborés, plus solides. Elle persiste dans sa quête de l'impossible. »

Quand on pense à Marguerite Duras, on n'a pas forcément l'image d'une femme « drôle ». Or, on sait qu'elle aimait plaisanter, chanter... Il y a, dans *L'Éden Cinéma*, cette vitalité évidente, notamment dans la scène où la sœur et le frère sont pris d'un fou rire...

Quand je pense à Duras, c'est avant tout à l'écrivaine que je pense, à sa langue, à son univers ; également à ses prises de position, ses engagements politiques – contre le nazisme, le colonialisme, la guerre d'Algérie, la bombe atomique. Elle est entrée dans la résistance, milité aux côtés des femmes pour qu'elles aient davantage de libertés (d'agir, de penser, de créer, de jouir...), a signé le manifeste des 343... Ce n'est pas son côté drôle qui me vient tout de suite à l'esprit, mais il est vrai que dans des interviews, elle a certaines réparties qui la rendent drôle. On l'imagine bien à la lecture de *Cet amour-là* de Yann Andréa, à ses côtés, chantant à tue-tête avec lui « Capri, c'est fini », et riant comme une petite fille. « Ce qui reste de Marguerite, écrit Laure Adler, 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. Marguerite riait de tout, de toutes et de tous, et à l'occasion d'elle-même. Ce jour-là aussi elle a beaucoup ri en parlant de son enfance, de son petit frère, en commentant

les photographies accrochées près de son miroir.»

[*Marguerite Duras*, Gallimard, 1998]

Dans *L'Éden Cinéma*, la mère a un certain recul sur ses propres malheurs ; elle est lucide sur ce qui lui arrive, et c'est pour cela qu'elle peut en rire, en rire avec ses enfants, et même rire avec eux quand ils la traitent de folle. Joseph dit : « L'histoire de nos barrages, c'était à crever de rire ! » Pour Duras : « L'histoire des barrages, c'est le grand malheur de leur vie et une grande rigolade à la fois. »  
[*Un barrage contre le Pacifique*]

Il y a, dans *L'Éden Cinéma*, plusieurs statuts de paroles : les didascalies, qui vont parfois au-delà de l'indication scénique, ce qu'on peut appeler le « récit », et les passages dialogués. Comment comptes-tu, par exemple, travailler les didascalies ?

Je souhaite en conserver certaines qui vont, comme tu dis, au-delà de la didascalie traditionnelle, d'une simple indication de lieu, de jeu pour les comédiens... Chez Duras, elles sont très souvent littéraires, poétiques, et semblent s'inscrire au cœur même du récit, en faire partie totalement. Elles racontent au-delà des mots. Par exemple, cette didascalie décrivant la mère et ses enfants que j'aime beaucoup : « *Les enfants embrassent les mains de la mère, caressent son corps, toujours.*

*Et toujours, elle se laisse faire. Elle écoute le bruit des mots.* »

Les didascalies chez Duras sont importantes car elles donnent de l'imaginaire, donnent à voir, au-delà de la compréhension du texte, de son intelligibilité. Elles nous permettent d'entrer dans son univers ; elles créent du sensible car elles viennent du vécu. J'adore celles indiquant les silences... Elles sont nécessaires lorsqu'elle nous décrit des moments où il n'y a pas de parole et pourtant où tout se dit. Elles peuvent également retranscrire les sentiments de l'auteure quant à la lumière, l'espace, la musique – par exemple, je garderai *La Valse de L'Éden* de Carlos d'Alessio qui est au cœur même de l'œuvre.

Quand j'avais monté *Hiroshima mon amour*, je faisais dire certaines didascalies au plateau par les acteurs tant elles étaient fortes et émouvantes comme celles notamment qui décrivaient l'horreur de la bombe atomique et dont les images figuraient dans le film d'Alain Resnais [sorti en 1959].

J'ai besoin cependant, dans un premier temps, avant de démarrer les répétitions, de m'en libérer – même si j'y reviens après – pour m'approprier chaque mot du texte qui sera dit. Taper les mots, ses mots, pour les voir, les entendre.

Il y a, dans la pièce, beaucoup de lieux différents : le bungalow, la plaine, le bord de mer, les rues

de Saigon... Comment as-tu conçu l'espace en collaboration avec le scénographe Emmanuel Clolus ?

Avec Manu Clolus, scénographe, nous avons déjà travaillé ensemble sur différents spectacles, le dernier étant *Baal* de Brecht en 16-17, qui d'ailleurs s'était joué au TNS. Nous aimons travailler ensemble. Nous avons souvent les mêmes impressions, les mêmes intuitions à la lecture d'un texte, la même vision des choses. Disons que, de mon côté, quand je travaille sur un texte, j'ai besoin d'un crayon et d'un papier, je fais des gribouillages, des petits croquis ; Manu Clolus comprend mes gribouillages et mon langage qui n'est pas technique et apporte du concret ; il fait des plans, des dessins très précis et réalise une maquette. J'aime beaucoup cet endroit de recherche et d'échange.

Nous avons travaillé en concertation, à la représentation d'un espace plutôt vide, avec un dispositif simple, symbolisant un bungalow, une structure métallique ou en bois – on y réfléchit – avec des portes coulissantes, permettant certaines possibilités visuelles. Nous avons imaginé un espace mouvant qui puisse nous transporter aussi bien sur la piste de danse à Réam, qu'en bordure de l'Océan, que dans la forêt... Nous avons aussi

pris en considération les lumières, la vidéo... parlé de ce qu'on verrait et de ce qu'on ne verrait pas... La conception de l'espace est fondamentale dans mon approche. Je ne lis pas un texte en me disant : « J'ai envie de le mettre en scène », en pensant de manière dissociée la scénographie.

Tu parles de projections vidéo : à quel genre d'images penses-tu ?

Je travaille avec Stéphane Pougnaud, vidéaste, sur cette question. Ce qui est certain, c'est que nous n'aurons pas au plateau des images montrant les lieux où Marguerite Duras aurait vécu, les endroits qu'elle aurait traversés dans sa jeunesse, des paysages réalistes du Vietnam... Nous ne verrons pas non plus des scènes jouées, projetées sur un écran. J'imagine plutôt quelques images en rapport avec l'œuvre littéraire et poétique. Ce qui m'intéresse, c'est de retrouver les impressions éprouvées lors de mes premières lectures. Quand les acteurs entreront dans la salle de cinéma, à L'Éden, où la mère joue du piano, il y aura quelques images projetées d'un extrait d'un film en noir et blanc de l'époque du cinéma muet. Ces images ne seront pas là pour illustrer, mais auront un sens par rapport à l'histoire. J'ai un film en tête mais il est trop tôt pour le dévoiler...

Sachant qu'il y a deux époques – celle de la narration et celle des flash-back –, comment abordes-tu les costumes ?

Je ne souhaite pas marquer d'époque précise, celle des années 1920-1930, mais rester dans une chose plus ouverte, plus universelle. Le costume est un signe, il doit évoquer, nous aider à comprendre les moments du présent, du passé. Tout comme le décor, la lumière, le son, la vidéo, il est un élément indispensable pour la représentation, qui contribue à faire « voir » le texte. Un imperméable que l'on fait glisser et qui nous dévoile une robe aux couleurs tendres et aux formes rappelant l'enfance peut nous faire advenir, en un geste simple, le passé. Il y aura des costumes pour le présent et le passé. Les costumes doivent aller dans le sens du texte, qui est davantage une autobiographie réécrite tirant vers une certaine épure qu'une reconstitution historique. Le costume participe de la poésie du texte et aide à concrétiser les figures du récit. Ce qui m'intéresse n'est pas seulement de raconter une époque précise, mais quelque chose d'intemporel ; le combat de la mère contre les injustices que les plus forts font subir aux plus faibles reste toujours d'actualité. Avec Elisabeth Kinderstuth, responsable de l'atelier couture et habillement du TNS, nous travaillons en concertation sur la création des

« La mère a un certain recul sur ses propres malheurs ; elle est lucide sur ce qui lui arrive, et c'est pour cela qu'elle peut en rire, en rire avec ses enfants, et même rire avec eux quand ils la traitent de folle. »

costumes : les formes, les matières, les coloris des tissus, l'évocation du temps, de la chaleur, etc. Nous réfléchissons aussi, en même temps, à certaines contraintes de mise en scène. Le costume est un endroit que j'affectionne particulièrement et sur lequel je n'imagine pas travailler sans penser à la scénographie.

Peux-tu parler des acteurs et actrices ?

Annie Mercier était une évidence pour le rôle de cette mère, « elle en impose », elle a une présence, une force, une voix qui peut raconter le combat de cette femme venue des terres du Nord de la France, elle peut avoir sa dureté, sa déraison, sa tendresse... Annie, c'est le corps de la mère, sa voix, son regard, ses cheveux... Elle a cette fureur intérieure qui peut jaillir à la fin de la pièce quand elle lit la lettre qu'elle a écrite aux agents du cadastre qu'elle menace de tuer. Elle peut exprimer les sentiments contradictoires de la mère. Quand je lui ai proposé d'interpréter la mère, Annie m'a dit qu'elle rêvait de jouer du Duras – ce qui ne s'était pas encore réalisé.

J'avais vu Caroline Proust dans *Vu du pont* [texte d'Arthur Miller, créé par Ivo van Hove en 2017], lors des représentations à Rennes, dont j'avais beaucoup aimé la prestation. Auparavant, je l'avais

vue, au Théâtre des Amandiers, dans des mises en scène de Jean-Pierre Vincent et de Jean-Louis Martinelli. Caroline a une belle présence, elle peut incarner la femme mûre et l'adolescente ; être Suzanne à quarante ans et Suzanne à dix-sept ans. Elle est fluide, mince, vive, imaginative. Alain [Fromager, qui interprète Joseph] m'a dit : « Tu as pris pour Duras des acteurs terriens, concrets. » C'est vrai. J'ai choisi des acteurs qui sont physiques, charnels. Duras n'a rien d'éthéré, c'est très vivant ! Il était primordial de créer un vrai duo sœur / frère ; je voulais qu'il y ait une forme de ressemblance entre les deux et une grande complicité. Je connais Alain depuis un moment sur les plateaux de théâtre, et j'ignorais que Caroline et lui étaient amis, et avaient envie de retravailler ensemble. J'aime la silhouette d'Alain, et c'est un acteur qui a une belle sensibilité. Il peut être touchant, fou, violent, inquiétant, drôle... Il a toutes les facettes de Joseph qui porte en lui les traits de caractère des deux frères de Duras. Il fera avec Caroline un beau « couple ».

Hiroshi Ota, qui interprète Mr Jo, est japonais. C'est lui qui jouait le rôle de L'Homme dans *Hiroshima mon amour* – aux côtés de Valérie Lang qui interprétait Elle. À l'époque, je cherchais un acteur japonais. Un soir, j'ai rencontré plusieurs acteurs dans un bar. Il y avait dans un coin

cet homme, Hiroshi, dont la présence m'a immédiatement plu. Il ne parlait pas du tout français, mais grâce à cette présence que j'avais sentie, j'ai quand même voulu travailler avec lui. Il a appris le texte de manière phonétique, il a fait un travail énorme. Au final, nous avons vécu une très belle histoire de théâtre. Nous voulions retravailler ensemble. Je suis très heureuse qu'il puisse faire partie de l'équipe artistique. Ce quatuor d'acteurs est une grande source d'inspiration pour moi.

**Christine Letailleur**

Entretien réalisé par Fanny Mentré,  
conseillère littéraire et artistique au TNS,  
le 5 mars 2019, à Strasbourg

« Nous avons  
imaginé un espace  
mouvant qui puisse  
nous transporter  
aussi bien sur la piste  
de danse à Réam,  
qu'en bordure  
de l'Océan,  
que dans la forêt... »



# Questions à Alain Fromager

Qu'as-tu pensé quand Christine Letailleur t'a proposé d'interpréter Joseph dans *L'Éden Cinéma* ?

J'avais croisé Christine Letailleur en 2014 au TNB ; j'y jouais *Britannicus* de Racine mis en scène par Jean-Louis Martinelli, et elle de son côté montait *Baal* de Brecht. Nous avons eu l'occasion de parler ensemble, et j'en ai gardé un bon souvenir.

Aujourd'hui Christine a pensé à moi pour Joseph dans *L'Éden Cinéma* de Marguerite Duras. Je ne connaissais pas cette pièce bien que l'œuvre de Duras m'accompagne depuis de nombreuses années. J'ai lu, jeune homme, *Le Marin de Gibraltar*, *Un barrage contre le Pacifique*. J'avais particulièrement aimé *Outside* et les interviews de Platini et Mitterrand dans la revue *L'Autre Journal*. La mise en scène d'Éric Vigner de *La Pluie d'été* m'avait marqué.

Christine m'a parlé de mes partenaires, deux grandes actrices : Annie Mercier que j'ai souvent vue en scène et Caroline Proust avec qui j'ai joué *Platonov* mis en scène par Jean-Louis Martinelli et *Vu du pont* mis en scène par Ivo van Hove... À la lecture, la pièce *L'Éden Cinéma* – adaptée du *Barrage contre*

*le Pacifique* – m'a semblée remarquable dans sa construction et les sujets qu'elle embrasse.

Tout cela m'a donné le désir de me lancer dans cette aventure.

Comment imagines-tu ce personnage ? Qu'est-ce qui le caractérise selon toi ?

J'ai relu le *Barrage contre le Pacifique* et *L'Éden Cinéma*. Joseph est l'homme de la maison. Il vit entre sa mère et sa sœur avec qui il entretient des relations complexes entre amour et haine. C'est un « chasseur », un homme qui les protège, très attaché à cette existence ; il a aussi un désir très fort de partir, l'envie d'ailleurs. C'est aussi un homme jaloux des relations entre sa sœur et Mr Jo. Amoureux de Suzanne, aimant sa mère tout en la détestant, violent, passant des nuits dans la forêt à chasser des fauves... Homme à femmes aussi.

Il va falloir se laisser traverser par la langue de Duras.

Joseph a des âges différents dans *L'Éden Cinéma*. Comment penses-tu aborder cet aspect ?

Je dirais que, dans l'enfance, Joseph est tout à l'amour de la mère et qu'en grandissant va naître le désir de sa sœur, des femmes. Je l'aborderai en travaillant le rapport à la langue, le rapport au corps... Par exemple, la danse avec ce qu'elle contient de sensualité, de sexualité.

# Questions à Caroline Proust

C'est la première fois que tu vas jouer un texte de Marguerite Duras. Que représente pour toi cette écrivaine ?

Lorsque j'étais en première, mon prof de français, Pierre Paolicchi, nous avait proposé de travailler sur le Goncourt [1984]. On ne savait pas quel serait le texte lauréat. Ce fut *L'Amant*. Pour moi, la découverte de Duras. Elle est donc liée à cet âge-là. Quinze ans. La découverte de la sensualité et de la littérature. Pile au bon moment. Incroyable. La chance d'avoir eu ce prof, cette disponibilité au présent ! Je n'avais pas encore eu la vocation d'être actrice. Et puis l'année suivante, j'ai eu ma révélation. Aujourd'hui, je commence les répétitions d'un texte désiré sans pour autant l'avoir attendu. Une évidence imposée. La vie est incroyable. Quelle chance.

Qu'est-ce qui t'a attirée dans l'idée de jouer Suzanne ?

L'idée d'interpréter deux époques m'a séduite. Je n'ai jamais couru après un texte ou un personnage.

Je suis enchantée que Christine ait eu l'envie de me proposer cette pièce. Je vais pouvoir me plonger dans les eaux de l'enfance, avec maturité. C'est la grande joie et chance des acteurs : qu'un-e metteur-e en scène vous emmène sur un terrain auquel vous n'aviez pas pensé. Et le trajet de Suzanne, son amour pour son frère, son enfance dans la pauvreté, la violence que cela génère, la vie tragique de la mère, comme ils ont eu de la joie malgré tout, c'est l'essence même du théâtre.

Est-ce que le fait que *L'Éden Cinéma* soit inspiré de la vie de Marguerite Duras a influencé ta manière d'envisager le rôle ?

Toute l'œuvre de Duras est inspirée de sa vie. Avec sa part d'imaginaire. Je n'ai pas de manière d'envisager un rôle. Je vais inventer avec tout le monde, je ne sais pas ce qu'il va se passer. Et du beau monde ! J'ai joué plusieurs pièces avec Annie et Alain. C'est déjà ma famille ! Je suis ravie.

Suzanne a des âges différents dans *L'Éden Cinéma*. Comment penses-tu aborder cet aspect ?

Le corps est essentiel. Je l'envisage de façon physique avec l'énergie qui sied à chaque période de la vie. En étant accompagnée par les artifices inhérents au théâtre.





Sài Gòn

Sài Gòn













**Production** Théâtre National de Strasbourg, Compagnie Fabrik Theatre

Avec le soutien de La Colline – théâtre national

Remerciements à Geneviève Achard, Bruno D'alberto (Haute Coiffure - Strasbourg), Audrey Meignen (maquillage), à Long Nguyen Ngoc et à Soir de bal au Centre de danse du Marais - Paris

Spectacle créé le 4 février 2020 au Théâtre National de Strasbourg

---

**Tournée** Théâtre de la Ville, Paris | du 2 au 19 décembre 2020

---

**Théâtre National de Strasbourg** | 1 avenue de la Marseillaise | CS 40184  
67005 Strasbourg cedex | [www.tns.fr](http://www.tns.fr) | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordey | Entretien : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Suzy Boulmedais et Emmanuel Dosda | Graphisme : Antoine van Waesberge  
Photographies : Jean-Louis Fernandez

Licences N° : 1085252 – 1085253 – 1085254 – 1085255 | Imprimé par Ott Imprimeurs, Wasselonne, janvier 2020



Partagez vos émotions et réflexions  
sur *L'Éden Cinéma* sur les réseaux sociaux :

**#LEdenCinema**

# L'Éden Cinéma

4 | 20 février  
Salle Gignoux

CRÉATION AU TNS

Texte  
**Marguerite Duras**

Mise en scène  
**Christine Letailleur**

Avec  
**Alain Fromager** – Joseph  
**Annie Mercier** – La mère  
**Hiroshi Ota** – Mr Jo  
**Caroline Proust** – Suzanne

Scénographie  
**Emmanuel Clolus**  
**Christine Letailleur**

Lumière  
**Grégoire de Lafond**  
avec la complicité de  
**Philippe Berthomé**

Son  
**Emmanuel Léonard**

Vidéo  
**Stéphane Pougnaud**

Costumes  
**Élisabeth Kinderstuh**

Assistanat à la mise en scène  
**Stéphanie Cosserat**

Stagiaire lumière  
**Sarah-Lina Goirand**

Christine Letailleur est metteure en scène associée au TNS  
Le décor et les costumes sont réalisés par les ateliers du TNS

Le texte est publié aux Éditions Gallimard (1989)

Avec les extraits des films *Erotikon* de Gustav Machatý (1929) et *Le village de Namô : panorama pris d'une chaise à porteurs* de Gabriel Veyre (1900)

Avec l'autorisation de Dilia, de la Národní filmový archiv et de Sessler Verlag pour *Erotikon*.

Équipe technique du TNS : Régie générale Karl-Emmanuel Le Bras | Régie plateau Denis Schlotter | Régie lumière Christophe Lello De Kerleau | Régie son Mathieu Martin | Régie vidéo Philippe Suss | Habilleuse Bénédicte Foki | Lingère Léa Perron

## prochainement dans L'autre saison

### *Écrits d'art brut à voix haute*

Carte blanche à Christine Letailleur, artiste associée  
Lecture-spectacle conçue par et avec Anne Benoit,  
Alain Fromager et Lucienne Peiry

8 fév | 21h | Salle Gignoux

### *Duvert. Portrait de Tony*

Spectacle de Simon-Élie Galibert,  
élève metteur en scène de l'École du TNS  
(Groupe 45 – 3<sup>e</sup> année)

D'après les textes de Tony Duvert et de Gilles Sebhan

7 | 12 mars | Théâtre de Hautepierre

### *Le Bulldozer et l'Olivier*

Spectacle autrement  
Un conte musical en 7 morceaux

13 mars | 20 h 30 | Espace Grüber  
14 et 15 mars | 19 h 30 | Espace K

**TNS** Théâtre National de Strasbourg  
03 88 24 88 00 | [www.tns.fr](http://www.tns.fr) | #tns1920