



HAL
open science

**Étude stylistique d'Un barrage contre le Pacifique,
L'Amant et L'Amant de la Chine du Nord : les formes
programmées par l'écriture de la folie dans le “ cycle du
barrage ”**

Amélie Bervoets

► **To cite this version:**

Amélie Bervoets. Étude stylistique d'Un barrage contre le Pacifique, L'Amant et L'Amant de la Chine du Nord : les formes programmées par l'écriture de la folie dans le “ cycle du barrage ”. Littératures. 2011. dumas-00604557

HAL Id: dumas-00604557

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00604557v1>

Submitted on 29 Jun 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Étude stylistique d'Un barrage contre le Pacifique,
L'Amant et L'Amant de la Chine du Nord : les formes
programmées par l'écriture de la folie dans le “ cycle du
barrage ”**

Amélie Bervoets

► **To cite this version:**

Amélie Bervoets. Étude stylistique d'Un barrage contre le Pacifique, L'Amant et L'Amant de la Chine du Nord : les formes programmées par l'écriture de la folie dans le “ cycle du barrage ”. Littératures. 2011. dumas-00604557

HAL Id: dumas-00604557

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00604557>

Submitted on 29 Jun 2011

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE STENDHAL (GRENOBLE 3)
UFR DE LETTRES ET ARTS
DEPARTEMENT DE LETTRES MODERNES

Etude stylistique d'*Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* – les formes programmées par l'écriture de la folie dans le « cycle du *Barrage* »

Mémoire de recherche pour le master 1 Lettres et arts,
spécialité « Littératures », parcours « approches
comparatives »

Présenté par :
Amélie BERVOETS

Directeur de recherches :
M. Julien PIAT
Maître de conférences

2010 – 2011

Plan du mémoire

- I. La folie durassienne : une écriture du ressassement
 - A) Acharnement du clan familial et conséquences rythmiques
 - A-1) Les protagonistes et le mouvement circulaire
 - A-2) L'analogie de la mère et de la mer
 - A-3) Le verbe durassien : temporalité du récit fictionnel et autobiographique et constructions infinitives
 - A-4) Le dépassement de la linéarité de la narration classique
 - B) Duras et l'obsession de la folie : la réécriture de l'histoire familiale
 - B-1) Fréquence et distribution des occurrences du terme folie
 - B-2) Suppressions, ajouts et contradictions d'*Un barrage contre le Pacifique* à *L'Amant de la Chine du Nord*.
 - B-3) De la description de la folie dans *Un barrage contre le Pacifique* aux phénomènes oraux de *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*
 - B-4) L'omniprésence de la folie : étude des personnages secondaires.
- II. La mésinterprétation de la folie : une double lecture
 - A) Le fou : une conscience intellectuelle supérieure et sensible
 - A-1) L'intelligence de l'amour : l'abandon des structure répétitives propres à la mère durassienne
 - A-2) L'amour maternel : un amour fou ? Occurrences et connotations du terme « folie »
 - A-3) Le savoir maternel : l'origine d'une désunion familiale. Dissociations pronominales et juxtapositions
 - A-4) De l'excès à la recherche d'un nouvel équilibre : structures paradoxales et antithétiques
 - A-5) Le rire intensif et hyperbolique : intelligence du malheur ou folie ?
 - B) Folie ou transgression des codes ?

B-1) Le dépassement du langage ordinaire et normé : structures nominales et pronominales

B-2) Le refus des normes sociales

B-3) La transgression des codes : de la cohésion à la dislocation du clan familial. Constructions antithétiques et dissociatives

B-4) L'enfant et le fou : le refus du conformisme

B-5) Réhabilitation de la figure maternelle : les différents usages des structures impersonnelles

C) La folie : un état héroïque ou réducteur ?

C-1) L'acharnement héroïque de la figure maternelle

C-2) L'absurde obstination de la mère

C-3) La passivité du fou : la représentation d'un anti-héros ?

C-4) La violence du fou : une puissance non héroïque

III. La folie dans le style durassien

A) Les ruptures stylistiques dans les séquences de folie

A-1) Duras et le refus de la syntaxe « ordinaire »

A-2) Les différents niveaux de langue de l'instance narrative et des protagonistes

A-3) La particularité de l'échange dialogal

A-4) Les fragments de *L'Amant*

B) La folie dans les genres autobiographique et romanesque

B-1) L'écriture de la folie dans *Un barrage contre le Pacifique*

B-2) Le roman dans les années 50

B-3) L'écriture de la folie dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*

B-4) Folie et libération des formes dans le roman des années 90

Table des matières de la partie rédigée

Introduction	7
II) La mésinterprétation de la folie : une double lecture.....	15
A) Le fou : une conscience intellectuelle supérieure et sensible	16
A-1) L'intelligence de l'amour : l'abandon des structures répétitives propres à la mère durassienne	16
A-2) L'amour maternel : un amour fou ? Occurrences et connotations du terme « folie ».....	19
A-3) Le savoir maternel : l'origine d'une désunion du clan familial. Dissociations pronominales et juxtapositions	21
A-4) De l'excès à la recherche d'un nouvel équilibre : structures paradoxaux et antithétiques.....	23
A-5) Le rire intensif et hyperbolique : intelligence du malheur ou folie ?	24
B) Folie ou transgression des codes ?	29
B-1) Le dépassement du langage ordinaire et normé : structures nominales et pronominales	29
B-2) Le refus des normes sociales	33
B-3) La transgression des codes : de la cohésion à la dislocation du clan familial. Constructions antithétiques et dissociatives	34
B-4) L'enfant et le fou : le refus du conformisme	37
B-5) Réhabilitation de la figure maternelle : les différents usages des structures impersonnelles	38
C) La folie : un état héroïque ou réducteur ?	40
C-1) L'acharnement héroïque de la figure maternelle.....	41
C-2) L'absurde obstination de la mère	43
C-3) La passivité du fou : la représentation d'un anti-héros ?.....	46
C-4) La violence du fou : une puissance non héroïque	48
Conclusion.....	51
Bibliographie	55

Introduction

Le thème de la folie, omniprésent dans l'univers de Marguerite Duras, s'impose dès son premier livre, *Les Impudents*, qui paraît en 1943, et figurera dans chacune de ses œuvres, jusqu'à *Ecrire*, publié en 1993. Bien que la démence du personnage durassien soit identifiable à quelques caractéristiques significatives telles que la présence d'attitudes démesurées, disproportionnées et insensées, l'état de folie est difficile à définir car il regroupe plusieurs pathologies et présente une quantité infinies de symptômes.

Dans le corpus que nous nous proposons d'étudier, à savoir *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*¹, parfois appelé le « cycle du Barrage »², la folie des trois protagonistes est incarnée dans plusieurs figures.

La folie de la figure maternelle est sans doute celle qui recouvre le plus de pathologies. Pour justifier notre propos, nous nous appuyons sur l'un des chapitres de Michel Foucault intitulé « Figures de la folie », dans son ouvrage *Histoire de la folie à l'âge classique*.

Si l'on en croit Foucault, nous nous apercevons que la mère durassienne connaît successivement les états maniaque, mélancolique et hystérique. L'acharnement dont la mère fait preuve dans *Un barrage contre le Pacifique* pour pallier les conditions de vie misérables qu'elle connaît avec ses deux enfants, provoque chez elle une labilité émotionnelle, traduite par des moments d'euphorie mais aussi d'irritabilité. L'agitation continue de la figure maternelle est propre à l'état maniaque : « Mais ce mouvement est bien particulier dans la manie : il est continu, violent, toujours capable de percer de nouveaux pores dans la matière cérébrale, et il forme comme le support matériel des pensées incohérentes, des gestes explosifs, des paroles ininterrompues qui trahissent la manie³. »

¹ Nous utiliserons par la suite les sigles suivants, lorsque nous nous référerons à ces textes :

BCP = *Un barrage contre le Pacifique*

AT = *L'Amant*

ACHN = *L'Amant de la Chine du Nord*

² Eva Ahlstedt dans *Le « cycle du Barrage » dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Göteborg, Romanica Gothoburgensia, 2003, emprunte l'expression à Cerasi.

³ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 288.

Cependant, l'agitation excessive de la mère perd parfois de sa vigueur et fait place à une tristesse et à une passivité, qu'elle communique à ses deux enfants. Ce caractère inactif, qui s'incarne notamment dans l'absence de communication entre les protagonistes tient une place très importante dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Selon Michel Foucault, ce « [...] profil de la tristesse, de la noirceur, de la lenteur, de l'immobilité⁴ », est symptomatique de l'état mélancolique. A cela s'ajoute que, selon les scientifiques, la manie et la mélancolie, bien qu'elles présentent des symptômes très distincts, presque antithétiques, existent rarement l'une sans l'autre. Cette pathologie appelée la maniaco-dépression a notamment été découverte par l'un des précurseurs de la neuropathologie, Thomas Willis, que Michel Foucault cite dans son ouvrage : « "Après la mélancolie, il faut traiter de la manie qui a avec elle tant d'affinités que ces affections se changent souvent l'une dans l'autre" : il arrive en effet à la diathèse mélancolique, si elle s'aggrave, de devenir fureur ; la fureur au contraire, lorsqu'elle décroît, qu'elle perd de sa force, et vient à entrer en repos, tourne à la diathèse atrabilaire⁵. »

Enfin, les trois héros et certains personnages secondaires présentent des caractéristiques de l'hystérie, pathologie identifiable aux mouvements spasmodiques dont sont atteints les patients. Chez les protagonistes de Duras, ces spasmes apparaissent dans les nombreuses scènes de rire qui figurent dans les trois œuvres de notre corpus.

Nous l'aurons compris, la folie, quel que soit le type de pathologie qui lui est associé, est un excès et une démesure dans l'attitude du sujet. Or, la reconnaissance de cette démesure suppose une connaissance préexistante d'une mesure et d'une norme. Une première difficulté s'impose alors car, si nous savons, grâce aux travaux de Georges Canguilhem, que l'état pathologique dépend de l'état dit normal, en ce sens que « [...] les phénomènes pathologiques sont identiques aux phénomènes normaux correspondants, aux variations quantitatives près⁶ », les caractéristiques qui définissent la norme ont été, et sont encore, difficiles à répertorier. En effet, bien

⁴ *Ibid.*, p. 283.

⁵ *Ibid.*, p. 292.

⁶ Georges Canguilhem, *Le normal et le pathologique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966, p. 9.

qu'elle soit, dans la définition acceptée, un état habituel et se réfère à une moyenne, la norme sociale n'est pas toujours mesurable, en particulier dans le cas de comportements humains qui nous intéresse ici. Canguilhem soulève le problème lorsqu'il évoque le caractère relatif des normes et la présence d'oscillations. Ainsi la norme dépend-elle d'un groupe donné, dans un moment et un milieu donnés.

L'auteur précise que, pour juger d'un état dit normal, il est nécessaire de ne pas se contenter de la simple observation mais de confronter plusieurs individus à la même expérience : « [...] pour savoir quel est le taux normal d'une régulation on cherchera la moyenne d'un certain nombre de résultats, obtenus sur des individus placés dans des conditions aussi semblables que possible. Mais enfin le problème est de savoir à l'intérieur de quelles oscillations autour d'une valeur moyenne purement théorique on tiendra les individus pour normaux ?⁷ ».

C'est ainsi que notre travail sur la mésinterprétation de la folie trouve sa place. En effet, c'est parce que cette histoire familiale singulière ne fait pas partie de notre univers expérientiel que nous pensons les personnages fous. De plus, si la folie est souvent opposée aux champs de la raison et de la logique, elle est aussi, pour de nombreux philosophes et écrivains, liée à une prescience et à une intelligence supérieure, toutes deux s'écartant ainsi de la norme. Cette vision particulière est aussi celle de Marguerite Duras qui ne cesse de déplacer et de réinterroger les frontières de la norme et de la pathologie.

Bien que la folie soit inhérente à l'ensemble de l'œuvre de Marguerite Duras et qu'elle ait donné lieu à de nombreuses interprétations de la part des critiques littéraires, il n'existe à ce jour aucune approche stylistique du thème. Cependant, si les occurrences du terme « folie » sont de plus en plus nombreuses d'*Un barrage contre le Pacifique* à *L'Amant de la Chine du Nord*, nous observons que la folie se joue également dans des séquences où elle n'est pas nommée. De fait, les passages dans lesquels cette démesure n'est pas littéralement inscrite sont marqués stylistiquement. Ainsi, nous avons pris soin de décrire les caractéristiques des différentes pathologies

⁷ *Ibid.*, p. 98.

des personnages car les traits symptomatiques de ces maladies s'incarnent dans le style durassien.

L'accent sera mis notamment sur l'étude de la prose cadencée, en particulier dans les scènes où se joue la psychose maniaco-dépressive, car les mouvements propres à ce trouble mental, que nous avons évoqués précédemment — oscillation entre une exaltation exacerbée et une grande passivité —, se communiquent aux phrases de Duras qui alternent entre segments courts et longs et entre cadences majeures et mineures. De plus, nous établirons des liens entre violence maniaque et violence verbale et syntaxique, rendues par l'utilisation d'un lexique vulgaire et de ruptures syntaxiques. L'état mélancolique, quant à lui, figure bien souvent dans des passages qui tendent vers une prose poétique. Cette association de l'état mélancolique et du genre poétique n'est pas nouvelle car Aristote y fait déjà allusion dans sa *Poétique*. L'idée sera également reprise par de nombreux écrivains et critiques littéraires, notamment Jean Starobinski avec son ouvrage *La mélancolie au miroir*, dans lequel le critique expose et interroge la présence de cet état pathologique qui habite la poésie baudelairienne.

Dans les trois œuvres de notre corpus, la folie du clan familial est généralement identifiable à cet acharnement constant contre les conditions de vie misérable que la famille connaît. Cet acharnement prend la forme d'un excès et d'une pathologie car il s'incarne dans des actions identiques et répétitives qui ne modifient en rien la situation des protagonistes. Dans les trois œuvres, l'utilisation continue de structures anaphoriques et de verbes au présent d'habitude et à l'imparfait itératif, participe à cette non-progression des personnages et de l'intrigue.

De plus, l'attitude excessive des héros est associée à des figures de rhétorique telles que les constructions dissociatives, antithétiques et oxymoriques. Il semblerait que ces trois figures représentent des caractéristiques classiques de la folie. En effet, le fou, depuis le XVII^e siècle, est cet être qui rompt avec la raison, la logique et l'ordre social. Afin de rendre compte de l'incohérence propre à la folie, Marguerite Duras choisit de toucher à la cohésion textuelle en rapprochant des termes contradictoires, en effaçant les marques logiques et en dépassant le langage grammaticalement et syntaxiquement normé. A cela s'ajoute que la présence de la folie dans les trois œuvres du corpus a aussi des conséquences sur la cohérence du texte. Dans *Un*

barrage contre le Pacifique, les nombreuses ruptures en termes de niveaux de langue participent à cette incohérence. En effet, aussi bien les protagonistes que l'instance narrative, alternent entre langage soutenu, courant et vulgaire.

Les œuvres de *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* sont aussi construites sur des incohérences: l'acharnement héroïque et hyperbolique qui caractérise les membres du clan familial est, à de nombreuses reprises, atténué par une passivité et un renoncement, ces derniers incarnés dans des structures elliptiques. Ces deux attitudes contradictoires incarnent le sens même de l'état pathologique : « Sémantiquement, le pathologique est désigné à partir du normal non pas tant comme *a* ou *dys* que comme *hyper* ou *hypo*.⁸ »

Ainsi, dans les trois œuvres de notre corpus, la présence de la folie, quelle que soit la forme sous laquelle elle nous est présentée, s'incarne dans des figures et structures stylistiques particulières et récurrentes qui tendent à confirmer notre problématique selon laquelle il existe, dans le « cycle du *Barrage* », des formes programmées par l'écriture de la folie.

Cependant, la difficulté de notre sujet ne réside pas seulement dans le fait qu'aucun critique n'ait donné une orientation stylistique au thème de la folie : bien que les critiques se soient beaucoup intéressés à la thématique de la folie dans l'ensemble des ouvrages de Duras, il semblerait que les auteurs n'aient pas mis l'accent sur ce thème dans le « cycle du *Barrage* ». En effet, si nous prêtons attention à l'ouvrage collectif rédigé par Bernard Alazet, Robert Harvey et Hélène Volat intitulé *Les écrits de Marguerite Duras*, qui recense toutes les œuvres de l'auteur depuis 1940 ainsi que la profusion des travaux critiques et de recherche effectués autour de son œuvre, nous nous apercevons que les analyses qui ont été faites sur notre corpus portent essentiellement sur les genres autobiographique et romanesque et sur la dénonciation sociale et politique de l'histoire.

Ce vif intérêt des critiques pour les genres auxquels se rattachent les trois ouvrages de notre corpus a donné lieu à de nombreux débats car les codes littéraires

⁸ Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*, *op.cit.*, Canguilhem donne cette définition à partir d'un ouvrage de Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*.

et les caractéristiques habituelles du roman et de l'autobiographie, notamment établis par les travaux de Gérard Genette et qui ont permis la classification des genres, sont transgressés par l'écriture durassienne. Ainsi, chacune des trois œuvres présente à la fois des spécificités du roman et de l'autobiographie.

Cette question de la transgression des genres ne sera pas écartée dans notre étude stylistique de la folie car nous tenterons de déterminer s'il existe des formes réservées au genre autobiographique et d'autres au genre romanesque. A cela s'ajoute que le thème de la folie permet d'approfondir ces questions de classification générique. En effet, si Marguerite Duras a toujours déclaré qu'*Un barrage contre le Pacifique* était un roman, l'œuvre s'écarte néanmoins de certaines caractéristiques classiques du genre, car la folie, parce qu'elle est un emprisonnement mental, empêche le personnage de se constituer un avenir et, par conséquent, la progression de l'intrigue. Ainsi, la folie et le rythme particulier qu'elle crée ne sont-ils pas le moyen de s'écarter des codes traditionnels et de dépasser la linéarité de la narration romanesque classique ?

D'autre part, le prisme de la folie dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* invite à repenser le genre de ces deux œuvres. En effet, les quelques suppressions, ajouts et contradictions autour de l'attitude excessive des protagonistes mettent en doute le célèbre pacte autobiographique établi par Philippe Lejeune. De plus, les occurrences du terme « folie », de plus en plus nombreuses d'*Un barrage contre le Pacifique* à *L'Amant de la Chine du Nord* posent la question d'une folie ressassée et reconstituée par la dynamique même de l'écriture de Marguerite Duras. Cet acharnement de l'auteur autour de la démesure et de l'écart vis-à-vis des normes sociales est également rendu présent dans l'idée que les membres du clan familial ne sont pas les seuls fous dans les trois œuvres de notre corpus. Il semblerait en effet que chaque protagoniste présente une certaine aliénation. Il s'agira alors pour nous de déterminer si Marguerite Duras use des mêmes structures stylistiques pour évoquer la démence des personnages secondaires que pour celle des membres de sa famille.

Le second sujet d'étude fréquent, chez les critiques du « cycle du *Barrage* » que nous avons évoqués précédemment, à savoir la dénonciation de la société des années 20-30, aura également sa place dans notre problématique, dans l'étude d'*Un barrage contre le Pacifique*.

Dans ce roman, l'attitude démentielle est traduite par un refus de se plier aux normes sociales d'une société indochinoise corrompue. Cette corrélation entre la folie et la critique sociale est traduite stylistiquement dans l'œuvre dans des rapports de causes à effets qui figurent dans des passages descriptifs emphatiques. En revanche, dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, ce lien entre la démence des personnages et les vices de la société coloniale ne fait plus l'objet d'une accentuation mais le motif de la folie semble être un moyen pour Duras de pratiquer une certaine libération de l'écriture. Ainsi, l'auteur ne tente plus de justifier la folie familiale mais la place dans une syntaxe inhabituelle. Cette liberté de l'écriture, Marguerite Duras la revendique dans *Ecrire* : « Je crois que c'est ça que je reproche aux livres, en général, c'est qu'ils ne sont pas libres. On le voit à travers l'écriture : ils sont fabriqués, ils sont organisés, réglementés, conformes on dirait. Une fonction de révision que l'écrivain a très souvent envers lui-même. L'écrivain, alors il devient son propre flic. J'entends par là la recherche de la bonne forme, c'est-à-dire de la forme la plus courante, la plus claire et la plus inoffensive.⁹ ».

Ces deux approches différentes dans l'écriture de la folie permettent de périodiser les trois œuvres. En effet, il n'est pas surprenant que la démence des protagonistes, justifiée par les vices de la société coloniale, figure dans un roman publié en 1950, période à laquelle la prose romanesque est dite « engagée ».

Jean-Paul Sartre est le premier à penser cet engagement de la prose dans son célèbre essai *Qu'est-ce que la littérature ?*, qui paraît pour la première fois en 1947, dans la revue *Les Temps Modernes*. Quelques années plus tard, Nathalie Sarraute, dans *L'Ere du soupçon*, explique ce phénomène : « Après la Libération – et pour des raisons bien compréhensibles – le roman engagé dominait la vie littéraire. C'était un roman qui se voulait combatif, basé sur l'affection et sur les débats politiques et moraux. Jamais il n'a été moins autonome, plus destiné à rendre service. Les écrivains qui perdaient de vue cette obligation essentielle, primordiale, étaient considérés comme des retardataires, des adeptes désuets de l'art pour l'art.¹⁰ ».

De la même manière, rien d'étonnant à cette association de la folie à une syntaxe singulière, construite sur des phrases détachées et des mots isolés, dans des

⁹ Marguerite Duras, *Ecrire*, Paris, NRF, Gallimard, 1993, p. 41.

¹⁰ Nathalie Sarraute, *L'Ere du Soupçon : essais sur le roman*, Paris Gallimard, 1956.

œuvres parues respectivement en 1984 et 1991, où le renouvellement de l'acte d'écriture prime sur la littérature engagée depuis les années 60.

Ainsi, cette étude stylistique de la folie exposera de quelles manières le thème s'incarne dans la forme de la langue durassienne mais posera aussi d'importantes questions de stylistique générique qui iront au-delà de l'analyse du « cycle du *Barrage* ».

II) La mésinterprétation de la folie : une double lecture

Si, dans les trois textes de notre corpus, le motif de la démence s'incarne dans des structures répétitives qui traduisent un acharnement constant des protagonistes, il est des séquences où Marguerite Duras abandonne l'usage de ces répétitions, au profit de constructions paradoxales et/ou antithétiques. Par l'usage de ces constructions, l'auteur déplace les frontières de l'état normal et de l'état pathologique, et place la folie dans une double lecture, double lecture qui, généralement, tend à réhabiliter les personnages.

Tout d'abord, dans certaines scènes où semble se jouer la folie, l'apparente stupidité des personnages est en corrélation avec une surconscience et une prescience. Michel Foucault évoque ce lien qui a toujours existé entre ces deux pôles : « Ce savoir, si inaccessible, et si redoutable, le Fou, dans sa niaiserie innocente, le détient. Tandis que l'homme de raison et de sagesse n'en perçoit que des figures fragmentaires -d'autant plus inquiétantes- le Fou le porte tout entier en une sphère intacte [...]»¹¹. Dans le « cycle du *Barrage* », c'est parce que les membres du clan familial détiennent ce "savoir totalisant" qu'ils se marginalisent et que nous les pensons fous.

A d'autres reprises, la démesure des protagonistes est liée à leur refus de se soumettre aux codes sociaux communément admis. Cependant, bien que cette attitude singulière soit, aux yeux de certains protagonistes, incompréhensible, elle est partagée par les centaines d'habitants de la plaine. Ainsi Marguerite Duras invite-t-elle le lecteur à repenser la rationalité des normes.

Enfin, l'auteur établit un dernier rapport dialectique : dans les trois textes de notre corpus, le caractère excessif des personnages est constitutif de leur héroïsme car il les amène à se confronter aux puissances de la nature mais il est aussi moqué, en ce sens que les différentes actions entreprises par les protagonistes se soldent, bien souvent, par des échecs.

¹¹ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op.cit., p. 32.

A) Le fou : une conscience intellectuelle supérieure et sensible

Si le motif de la folie est récurrent chez les personnages durassiens en raison de leur propension à l'excès et à la démesure, certains passages du cycle indochinois laissent apparaître une ambiguïté quant à cet état particulier, si bien que le lecteur ne sait plus si le personnage est fou ou s'il est doté d'une intelligence supérieure. Ainsi, dans *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Anne Cousseau rapporte un entretien de l'auteur avec Jacques Chancel à propos de cette vision classique de la folie, qui mêle hypersensibilité et intelligence du fou :

Je ne dis pas que les fous sont des sages. Mais les fous sont la fraîcheur à venir. C'est le renouvellement complet de la sensibilité... et de l'intelligence aussi [...] Un type qui ne supporte pas le monde, il tombe dans la névrose, et tant mieux. Qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire que sa sensibilité grandit, que sa perception du monde est beaucoup plus sensible, son intelligence. C'est ça que je veux dire quand je défends la folie¹².

Cette défense de la folie, qui correspond à une réhabilitation de certains personnages dans le « cycle du *Barrage* » parce qu'elle modèle un rapport au monde, a des implications stylistiques, présentes sous la forme de constructions paradoxales et antithétiques.

A-1) L'intelligence de l'amour : l'abandon des structures répétitives propres à la mère durassienne

La folie de la mère n'échappe pas à cette double lecture. D'*Un barrage contre le Pacifique* à *L'Amant de la Chine du Nord*, le personnage aime son fils aîné de manière excessive. Or, dans certains passages, les excès de la figure maternelle ne semblent pas être liés à une pathologie mais sont au contraire un état par lequel une mère passe obligatoirement, précisément parce qu'elle est mère et qu'elle aime. Dans ces séquences, la folie est donc à prendre dans un sens figuré car elle est la représentation

¹² Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Droz, 1999, pp. 413-414.

même de l'amour maternel. Marguerite Duras, afin de maintenir le lecteur dans cette double lecture de la folie, choisit de modifier les structures stylistiques qu'elle utilise habituellement pour décrire la folie de la mère. En effet, dans le cycle indochinois, la folie de la mère est acharnement, acharnement qui s'incarne dans des structures répétitives :

La mère en profitait pour « faire ses comptes », comme elle disait [...] Elle quittait de temps en temps ses comptes, allait sur la véranda écouter des bruits de la forêt, essayait d'apercevoir le halo de la lampe de Joseph. Puis elle allait se remettre à ses comptes¹³ ...

La folie de la mère comme ressassement s'incarne dans les formes mêmes de la langue, par l'utilisation de l'imparfait itératif et du préfixe « re- » présent dans une succession de verbes d'action juxtaposés, qui inscrivent dans le syntagme verbal l'idée d'un mouvement circulaire.

Or, dans certains passages, l'attitude de la mère durassienne s'insère dans une universalité car elle est la représentation symbolique de la mère protectrice :

Comme d'habitude ma mère m'a accompagnée et elle m'a confiée au chauffeur, toujours elle me confie aux chauffeurs des cars de Saigon, pour le cas d'un accident, d'un incendie, d'un viol, d'une attaque de pirates, d'une panne mortelle du bac¹⁴.

L'attitude répétitive de la mère réside dans l'utilisation d'un présent d'habitude, renforcé par l'adverbe à haut degré « toujours », placé en tête de la proposition. Ce comportement est fondé sur des peurs irrationnelles parce qu'elles sont hypothétiques : « pour le cas d'un accident [...] » et s'insèrent dans une gradation. Cette conduite de la mère s'inscrit donc dans une démesure mais elle n'est pas la folie que nous lui connaissons car elle nous est accessible et compréhensible. Ainsi, ce comportement répétitif, bien que toujours présent, ne semble plus être seulement le caractère particulier de la mère durassienne.

¹³ BCP, p. 34.

¹⁴ AT, p. 16.

De plus, dans certains passages où Marguerite Duras évoque l'amour « fou » de la mère pour ses enfants, notamment le frère aîné, les traits stylistiques a priori caractéristiques de la folie maternelle disparaissent complètement :

Comme Thanh elle caresse le corps de ses deux enfants séparés de l'autre, leur frère aîné, cet enfant perdu par l'amour de sa mère, celui raté par Dieu. La sirène du bateau a retenti. La mère devient folle. La mère se met à courir. Elle se sauve vers le bateau [...] Elle dit : Je ne pleure pas parce qu'il part... je pleure parce qu'il est perdu, c'est ça que je vois, qu'il est déjà mort... que je ne veux pas le revoir, ce n'est plus la peine¹⁵.

Dans ce passage, qui relate le départ de l'aîné en France, aucune forme répétitive liée à la folie de la mère n'apparaît car sa folie, ici, est associée à l'amour violent qu'elle porte à son fils et à la connaissance supérieure d'une séparation définitive, d'une mort symbolique du lien filial. L'instance narrative intègre les paroles rapportées de la mère parce qu'elle n'a pas accès à cette douleur particulière. C'est une douleur compréhensible et accessible pour la mère seule. En effet, si la narratrice pense la mère dans un état de folie, les paroles rapportées de la figure maternelle tendent à contredire l'opinion de la jeune fille car elles sont liées à une lucidité et à une connaissance supérieure. La souffrance de la séparation semble éveiller en la mère une clairvoyance. L'utilisation du verbe « voir » ici n'est pas liée à une perception visuelle mais à une abstraction, une perception extra-sensorielle, donc d'ordre supérieur.

Cette intelligence de l'amour maternel, ce « savoir aimer », échappe également à Hélène Lagonelle dans un passage de *L'Amant de la Chine du Nord*, dans lequel elle dit à la jeune fille que l'amour que cette dernière éprouve pour son petit frère, qu'elle appelle son enfant, tient d'une folie :

Hélène dit : Je savais que tu étais dingo mais pas à ce point / Pourquoi je suis dingo ? / Je sais pas le dire mais tu l'es, dingo, je te jure. C'est ton petit frère, tu l'aimes tellement... ça te rend folle...¹⁶

Hélène adopte le même point de vue que Marguerite Duras qui pensait sa mère folle dans la citation précédente. Il semblerait donc que cette forme d'amour soit d'ordre

¹⁵ ACHN, p. 198.

¹⁶ ACHN, p. 56.

supérieur car elle échappe aux autres protagonistes, et, de même que la folie, provoque l'incompréhension.

A-2) L'amour maternel : un amour fou ? Occurrences et connotations du terme « folie »

Dans les deux extraits précédents, l'auteur opère une variation, variation qui tient de l'utilisation de deux connotations du terme « folie ». Dans le premier passage, c'est l'adjectif féminin « folle » qui est employé. L'auteur choisit une occurrence dans son acception la plus large, qui connote la démence. Michel Foucault, dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, donne une définition du terme :

La démence est donc dans l'esprit à la fois l'extrême hasard et l'entier déterminisme ; tous les effets peuvent s'y produire, parce que toutes les causes peuvent la provoquer [...] Elle n'a pas à proprement parler de symptômes ; elle est plutôt la possibilité ouverte de tous les symptômes possibles de la folie¹⁷.

Cette idée selon laquelle la démence ne possède pas de symptômes préexistants met une nouvelle fois en doute la folie de la mère chez Duras.

D'autre part, dans le passage où Hélène affirme la présence d'une folie chez l'enfant, elle utilise l'adjectif « dingo ». Ici, la folie n'est pas à prendre au sens clinique du terme car l'adjectif, issu du milieu populaire, connote plus l'étrangeté et l'excès que la folie. Le caractère excessif de l'amour que Duras porte à son frère est rendu par l'emploi de l'adverbe intensif « tellement » : « ...tu l'aimes tellement... ça te rend folle... ». Le terme « dingo » prête à sourire et propose ainsi une variante moins sérieuse car plus légère, de la folie. Il est possible qu'Hélène Lagonelle n'use pas immédiatement de l'adjectif « folle » car l'expérience de la folie lui échappe, au contraire de la jeune fille. Le terme, inséré dans une conversation d'enfants, semble ici être lié à une méconnaissance et à une naïveté d'Hélène.

Or, à partir du moment où cette dernière utilise l'adjectif « folle », le ton redevient grave, une réflexion sur la folie s'ouvre. L'emploi de ces deux occurrences est lié à deux moments distincts dans le discours d'Hélène. En effet, bien que l'affirmation d'Hélène soit vigoureuse par l'emploi du verbe « jurer », la jeune fille est

¹⁷ Michel Foucault, *op.cit.*, pp. 270-271

dans l'incapacité de dire cette folie. Le jeu oppositionnel, rendu par la conjonction « mais », entourée d'une négation et d'une affirmation met une nouvelle fois en doute la folie du personnage. Hélène ne place pas cette folie dans une déraison mais dans l'amour que Duras porte à celui qu'elle considère comme son enfant. Il est possible que l'usage des points de suspension, qui entoure l'adjectif « folle » présente un rôle stylistique. En effet, par l'usage de ce ponctuant, la certitude d'Hélène décroît progressivement et sa réflexion semble se prolonger. Ainsi, il semblerait que les points de suspension fragmentent un monologue intérieur d'Hélène Lagonelle. De plus, l'usage des points de suspension a un rôle elliptique car il est la représentation de l'aposiopèse, une figure qui consiste à suspendre le sens du discours. L'interruption brusque du discours d'Hélène est la manifestation d'une peur quant à la prise de conscience de l'amour hyperbolique de son amie pour son petit frère.

Ce lien entre l'amour d'une mère et la folie est omniprésent chez Marguerite Duras. Dans *La Vie matérielle*, elle écrit en effet que l'état de folie est inhérent à la figure maternelle :

Je crois, la mère, dans tous les cas ou presque, dans le cas de toutes les enfances, dans le cas de toutes les existences qui ont suivi cette enfance, la mère représente la folie. Elle reste la personne la plus étrange, la plus folle qu'on ait jamais rencontrée, nous, leurs enfants¹⁸.

Ainsi, la folie de la mère durassienne prend un caractère universel dans les séquences qui évoquent l'amour qu'elle porte à ses enfants. Sans doute est-ce pour cette raison que les traits stylistiques habituellement utilisés par l'auteur pour traduire la folie de sa mère comme acharnement disparaissent dans ces scènes. Ici, cette folie n'a pas un caractère particulier, elle est celle de toutes les mères.

Cependant, dans le cycle indochinois, l'intelligence de l'amour maternel, que l'auteur associe à une folie, n'est pas la seule grandeur de la mère durassienne. En effet, à plusieurs reprises, Marguerite Duras dote sa mère d'un savoir encore plus grand, savoir qui, une nouvelle fois, empêche la cohésion familiale car il reste incompris.

¹⁸ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L, 1987, p. 56.

A-3) Le savoir maternel : l'origine d'une désunion du clan familial. Dissociations pronominales et juxtapositions

Cette séparation de la mère et de ses enfants, due à cette intelligence hors-normes, figure dans un passage de *L'Amant de la Chine du Nord* que nous avons déjà cité plus haut. La séparation de la mère d'avec ses enfants est liée à une clairvoyance, qu'elle est seule à posséder. La sagacité de la mère est liée à une séparation thématique et syntaxique :

Comme Thanh elle caresse le corps de ses deux enfants séparés de l'autre, leur frère aîné, cet enfant perdu par l'amour de sa mère, celui raté par Dieu. La sirène du bateau a retenti. La mère devient folle. La mère se met à courir. Elle se sauve vers le bateau [...] Elle dit : Je ne pleure pas parce qu'il part... je pleure parce qu'il est perdu, c'est ça que je vois, qu'il est déjà mort... que je ne veux pas le revoir, ce n'est plus la peine¹⁹.

Les deux enfants, réunis dans une même proposition, sont séparés du frère aîné que Marguerite Duras choisit d'isoler par l'emploi de la juxtaposition. Mais c'est dans le discours de la mère que la séparation est plus intense. En effet, si le début du discours lie les pronoms « je » et « il », l'usage des deux propositions juxtaposées qui suivent les sépare : « c'est ça que **je** vois, qu'**il** est déjà mort ». Enfin, la mère brise le lien filial dans une négation des deux pronoms : « [...] que je ne veux pas le revoir [...] ».

La nuit elle nous fait peur. [...] C'est dans cette résidence que ma mère apprendra la mort de mon père. Elle l'apprendra avant l'arrivée du télégramme, dès la veille, à un signe qu'elle était seule à avoir vu et à savoir entendre, à cet oiseau qui en pleine nuit avait appelé, affolé, perdu dans le bureau de la face nord du palais, celui de mon père. [...] De là sans doute l'admiration que nous avons pour le savoir de notre mère, en toutes choses, y compris celle de la mort²⁰.

Dans ce passage, les trois enfants sont réunis dans une incompréhension de leur mère. Une nouvelle fois, le comportement de cette dernière est proche d'une folie parce qu'il inquiète et s'oppose à un caractère rationnel mais il est aussi en lien avec une intelligence car il est posé dans une vision et un savoir particuliers : « [...] qu'elle était

¹⁹ ACHN, p. 198.

²⁰ AT, p. 42.

seule à avoir vu et à savoir entendre ». Non seulement le verbe « entendre » connote l'intelligence parce qu'il renvoie au substantif « entendement », mais le fait qu'il soit inscrit dans un savoir suppose encore qu'il y avait effectivement quelque chose à voir ce jour-là, qui a échappé à tous sauf à la mère.

En revanche, dans *Un barrage contre le Pacifique*, le caractère naïf de la mère est beaucoup plus présent que cette idée d'un savoir supérieur qu'elle a en sa possession dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Ainsi, la mère n'est pas celle qui connaît les événements avant qu'ils se produisent, comme c'était le cas dans la citation précédente, mais elle est au contraire celle qui comprend les choses trop tard : « lorsque la mère avait compris tout cela, un peu tard, elle était allée trouver les agents du cadastre de Kam dont dépendaient les lotissements de la plaine [...] Elle était restée assez naïve pour les insulter et les menacer d'une plainte en haut lieu²¹ ». A cela s'ajoute que, même lorsque la mère connaît des instants de lucidité dans *Un barrage contre le Pacifique*, ces derniers sont liés aux structures stylistiques que Marguerite Duras utilise généralement pour décrire la folie maternelle. Par exemple, lorsque la mère écrit une dernière lettre au cadastre, les formes répétitives qui traduisent l'acharnement de la mère sont présentes :

C'est bien souvent que je vous rappelle ces choses, dans chacune de mes lettres, mais que voulez-vous je ne me lasse pas de ressasser ce malheur. Je ne m'y habituerai jamais, à votre ignominie, et tant que je vivrai, jusqu'à mon dernier souffle, toujours je vous en parlerai, toujours je vous raconterai dans le détail ce que vous m'avez fait, ce que vous faites chaque jour à d'autres que moi et cela dans la tranquillité et dans l'honorabilité²².

Une nouvelle fois, l'auteur a recours à une structure anaphorique afin de traduire l'acharnement de la mère. De plus, la persévérance est dite dans l'emploi d'un présent d'habitude, puis dans l'utilisation de l'adverbe temporel « toujours », placé en tête des deux propositions, adverbe associé aux verbes imparfaits « parler » et « raconter » conjugués dans un futur duratif.

L'utilisation des mêmes constructions stylistiques dans les séquences de lucidité et de folie empêche la mère d'accéder à cette intelligence et ce savoir hors-

²¹ BCP, p. 26.

²² BCP, p. 289.

normes, présents dans les deux autres textes du corpus. Il semblerait que, dans *Un barrage contre le Pacifique*, les personnages, même dans leurs moments de lucidité, gardent les caractéristiques de l'excès. Or, dans certaines séquences de *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, les protagonistes adoptent des comportements qui paraissent au départ démesurés, mais qui trouvent finalement leur équilibre.

A-4) De l'excès à la recherche d'un nouvel équilibre : structures paradoxales et antithétiques

Certaines conduites adoptées par les protagonistes présentent un caractère excessif mais mettent tout de même en doute la folie des personnages car elles s'insèrent dans des figures paradoxales et/ou antithétiques parfaitement équilibrées. Cette idée d'équilibre est en lien direct avec une possible mésinterprétation de la folie car « est normal, étymologiquement, puisque *norma* désigne l'équerre, ce qui ne penche ni à droite ni à gauche, donc ce qui se tient dans un juste milieu...²³ ». Ainsi, dans *L'Amant* :

Ma mère ne dit rien, rien, pas contente parce que c'est pas ses fils qui sont les premiers en français, la saleté, ma mère, mon amour, elle demande : et en mathématiques ? [...] ma mère mon amour son incroyable dégaîne avec ses bas de coton reprisés par Dô [...] elle est à enfermer, à battre à tuer²⁴.

L'association des termes « saleté » et « amour » est signifiante car elle est construite sur un paradoxe. Cette figure, consiste à associer des mots normalement incompatibles mais qui finissent par faire sens et par prendre en charge une réalité inattendue. Cet emploi de Marguerite Duras signifie qu'aimer, c'est entrer dans un état proche de la folie parce que l'amour est le lieu de tensions et de contradictions. Mais ces forces contradictoires ne semblent pas être utilisées dans un système de lutte. En effet, le fait d'avoir placé la mère au centre de ces deux termes : « la saleté, ma mère, mon amour », confère une sorte d'équilibre. Ainsi sont-ils pris dans un rapport dialectique, s'appelant et se complétant pour créer un tout indivisible mais complexe.

²³ Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*, op.cit., p. 76.

²⁴ AT, p. 31.

De plus, la répétition des termes « ma mère mon amour » sans la présence d'aucun ponctuant, confirme cette idée d'équilibre. Si les termes étaient au départ des parties juxtaposées qui formaient le tout que représente la mère, il semblerait que, par l'emploi de la répétition, l'équilibre soit trouvé, faisant ainsi disparaître les lieux de tensions et de contradictions. Tous les termes sont associés sans présence d'un signe de ponctuation car la mère représente la somme de tous ces éléments, elle n'est complète que s'ils sont présents sans être dissociés.

Dans *L'Amant de la Chine du Nord* cette idée d'équilibre entre deux termes contradictoires est parfois renforcée par une attitude presque identique de deux personnages :

Ils se sourient dans les larmes. Le Chinois dit : Même perdue je l'aurais aimée toute la vie²⁵.

Plus loin, dans *L'Amant de la Chine du Nord* :

Elle se met à regarder sa fille. Elle rit en pleurant comme si elle la découvrait. Qu'est-ce que c'est que ce chapeau... La jeune fille en pleurant sourit à la mère²⁶.

Dans cette dernière citation, l'équilibre vient de la simultanéité des procès, rendue par le recours au gérondif. Ainsi, dans quelques séquences de *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, Duras évoque des formes d'excès qui ne sont pas à l'origine d'une dysharmonie, mais créent un équilibre particulier.

De la même manière que dans les deux citations précédentes, les associations contradictoires apparaissent généralement dans les moments où le bonheur et la tristesse, les rires et les larmes sont associés.

A-5) Le rire intensif et hyperbolique : intelligence du malheur ou folie ?

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, le dialogue entre Monsieur Jo, Joseph, Suzanne et la mère sur la vieille voiture de Joseph, objet misérable qui lui demande beaucoup de temps et d'argent est un moment ambigu et double²⁷. Le lecteur est, dans un premier temps, convaincu de la folie de cette famille au rire qualifié de « fou » par l'instance

²⁵ ACHN, p. 169.

²⁶ ACHN, p. 204.

²⁷ BCP, pp. 48-53.

narrative. L'association des deux termes connote le caractère incontrôlable et inapproprié de ce rire. Si ce rire semble au départ proche d'une hystérie, il est, dans un deuxième temps, un rire grave car accompagné de prises de conscience de leur misère :

Au lieu de douze, dit Joseph, mais ça s'explique... Le carburateur, c'est plus un carburateur, c'est une passoire [...] S'il n'y avait que ça, dit Joseph, ce serait rien²⁸.

Il y a une intelligence du malheur car Joseph se sait engagé dans une misère plus grande que celle de sa voiture. L'expression « S'il n'y avait que ça, [...] ce serait rien » apparaît dans le dialogue à plusieurs reprises, prise en charge successivement par les trois membres de la famille. Ce *leitmotiv* est constitutif de la progression du dialogue. Si le dialogue débute par l'énumération de toutes les pièces de la voiture de Joseph, il s'étend et se termine par l'allusion aux barrages de la mère. Cette prise de conscience est l'exclusion définitive de Monsieur Jo du clan familial. Le rire incontrôlable des trois héros s'oppose à son rire forcé. C'est également par ce rire que le groupe de personnes présent dans le bar est scindé en deux : les gens de la plaine qui connaissent l'histoire de la mère et la comprennent parce qu'ils la vivent aussi et le monde extérieur, représenté par Monsieur Jo, les officiers et les passagères :

Les officiers et les passagères qui n'y comprenaient pourtant rien s'étaient mis à rire à leur tour, mais doucement [...] M. Jo rit franchement pour la première fois. Mais pas si fort qu'eux [...] ²⁹

Le décalage entre le groupe de la plaine et le second est marqué par l'opposition « mais ». A cela s'ajoute que le rire des officiers et des passagères est discrédité parce que c'est un rire qui a lieu sans qu'ils aient l'entendement de celui du clan familial.

Anne Cousseau évoque la présence et l'importance du rire dans l'œuvre durassienne, qu'elle lie aux paradoxes du comportement familial :

Il est dans sa forme révélateur des contradictions qui structurent l'espace familial. Il est souvent violent et sans retenue, dénotant une gaieté franche, sans pour autant évacuer la conscience du malheur qui accable la famille ; et sa

²⁸ BCP, pp. 48-49.

²⁹ Ibid., p. 50.

brutalité, les circonstances qui le font naître, sa rapidité à s'éteindre ou à glisser vers les pleurs, font de lui un révélateur puissant du tragique qui marque le destin familial³⁰.

Le rire de Joseph est effectivement brutal ici car il n'est pas annoncé progressivement par la narration. De plus, le rire lui-même n'est pas progressif, « Joseph rit très fort³¹ » immédiatement. Il y aurait donc un rire spécifique à la folie dans l'œuvre de Marguerite Duras, un rire violent par son caractère excessif. La violence du rire de Joseph réside dans l'association des deux adverbes synonymiques et à valeur intensive « très » et « fort », association hyperbolique, voire pléonastique. Par la présence de ce rire, l'auteur soude le clan familial :

Joseph riait tellement qu'il ne pouvait plus former ses mots. Le même rire invincible et mystérieux secouait la mère et Suzanne³².

Ce rire est en lien avec la folie familiale parce qu'il est incompréhensible, donc inaccessible. De plus, la présence des points de suspension qui interrompent les prises de paroles successives des trois protagonistes semblent être liés à un rire spasmodique :

Ah ! J'étouffe... tais-toi... tais-toi... dit la mère³³.

Dans les trois textes de notre corpus, ce rire irrépressible des personnages durassiens est souvent associé aux pleurs. Parfois, les deux émotions sont inscrites dans un rapport différé :

Elle parle de la prostitution éclatante et elle rit, du scandale, de cette pitrerie, de ce chapeau déplacé, [...] et elle pleure³⁴.

Les deux termes antonymiques, l'un placé en tête de l'énumération, le second placé à la fin, sont liés par un parallélisme de construction. Ces deux syntagmes semblablement construits, de la même manière que les figures antithétiques liées à la mésinterprétation de la folie, finissent par créer un équilibre. Dans d'autres passages

³⁰ Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras, op.cit.*, p. 254.

³¹ *BCP*, p. 48

³² *Ibid.*, p. 49

³³ *Ibid.*, p. 51

³⁴ *AT*, p. 113

du « cycle du *Barrage* », les deux émotions ne sont pas différées mais sont incluses dans un rapport de simultanéité. Ainsi, dans *L'Amant de la Chine du Nord* :

Elle dit que de tous les gens, ce sont ces femmes qui font le plus peur. Parce qu'elles rient en même temps qu'elles pleurent³⁵.

Ici, la simultanéité est matérialisée par l'indication temporelle : « en même temps ». La neuropsychologie appelle ce phénomène « le rire et le pleurer pathologiques ». Roger Gil, dans son ouvrage intitulé *Neuropsychologie*, explique que ces rires et ces pleurs peuvent survenir « isolément ou en association, apparemment spontanés ou déclenchés par une stimulation environnementale anodine, irrépressible³⁶ ». Ces rires associés aux pleurs sont en relation avec une folie en ce sens qu'ils provoquent les mêmes réactions chez les personnages qui symbolisent le monde extérieur : ils dérangent, inquiètent et restent incompris :

C'était arrivé en quelques secondes. M. Jo paraissait décontenancé³⁷.

Cependant, le rire, de même que certains passages concernant la folie, peut faire l'objet d'une double lecture. Il est certes lié à une démente mais il est aussi la conséquence de l'expérience du malheur. Il semble être une émotion que l'auteur inscrit dans une norme car il n'est pas seulement présent dans le clan familial mais s'étend à l'ensemble des personnages vivant dans la plaine. Ce rire particulier finit ainsi par devenir un état par lequel l'individu passe obligatoirement lorsqu'il partage l'univers expérientiel des protagonistes qui habitent la plaine. Ce lien entre expérience et norme réside dans l'idée que « est normal ce qui est conforme à une règle, alors même que l'existence de cette règle ne nous serait connue que par expérience³⁸ ». En ce sens, il est difficile de juger du caractère normal ou anormal des protagonistes si leur expérience du malheur n'est pas vécue.

³⁵ *ACHN*, p. 111

³⁶ Roger Gil, *Neuropsychologie*, Paris, Masson, 2006, p. 334

³⁷ *BCP*, 49.

³⁸ Marie-Noëlle Danjou, *Raison et Folie*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 87 ; l'auteur cite le philosophe Jules Lachelier.

Enfin, si l'on en croit les propos de Michel Foucault, un individu capable de reconnaître la misère de son existence est certes fou, mais également raisonnable ; l'acceptation de sa condition le conduit à une sagesse :

Telle est la pire folie de l'homme ; ne pas reconnaître la misère où il est enfermé, la faiblesse qui l'empêche d'accéder au vrai et au bien ; ne pas savoir quelle part de folie est la sienne. Refuser cette déraison qui est le signe même de sa condition, c'est se priver d'user jamais raisonnablement de sa raison. Car s'il y a raison, c'est justement dans l'acceptation de ce cercle continu de la sagesse et de la folie, c'est dans la claire conscience de leur réciprocité et de leur impossible partage³⁹.

C'est ainsi que la folie des protagonistes du "cycle du *Barrage*" n'est pas seulement folie, elle est aussi constitutive de leur raison. C'est parce que les personnages ont des prises de conscience partielles de leurs excès qu'ils ont un savoir qui nous échappe. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, Suzanne admettra au cours d'un dialogue avec Monsieur Jo, l'hypothétique présence d'une folie familiale : « C'est vrai qu'on doit être un peu fous... dit Suzanne rêveusement⁴⁰ ». Marguerite Duras, dans *L'Amant*, reconnaîtra à son tour sa folie, non plus dans un syntagme hypothétique mais dans une proposition assertive : « Je suis devenue folle en pleine raison⁴¹. »

En définitive, de la même manière qu'il existe dans l'écriture de Marguerite Duras, des formes réservées à la folie de ses personnages, on remarque la présence de formes liées à une mésinterprétation de cette folie. Les figures paradoxales et antithétiques naissent des associations faites entre folie et raison d'une part, folie et savoir d'autre part. Si la folie a longtemps été considérée comme une privation de raison et un enfermement de soi, elle s'ouvre ici à une vérité quant à la véritable condition humaine.

³⁹ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op.cit., p. 44

⁴⁰ *BCP*, p. 60

⁴¹ *AT*, pp. 105-106

B) Folie ou transgression des codes ?

Cette connaissance et cette intelligence supérieures du clan familial dérangent et inquiètent car elles s'écartent des normes, en ceci qu'elles ne correspondent pas à un état habituellement répandu. La mésinterprétation de la folie chez les personnages du « cycle du *Barrage* » n'est donc pas seulement liée à cette association de la démence à une connaissance, mais, dans certaines séquences des trois textes de notre corpus, ce que l'on considère au départ comme une folie n'est peut être finalement qu'une simple transgression des codes langagiers, sociaux et moraux. Une nouvelle fois, le lecteur est livré à une double lecture de la folie et est invité à reconsidérer la norme. Cependant, la norme, quelle qu'elle soit, est difficile à définir parce qu'elle est parfois implicite et s'ouvre à une abstraction. Si la rationalité des codes peut parfois être mise en doute, la transgression des normes est-elle folie ?

B-1) Le dépassement du langage ordinaire et normé : structures nominales et pronominales

Le premier domaine où se joue cette transgression des codes est celui de la langue. En effet, d'*Un barrage contre le Pacifique* à *L'Amant de la Chine du Nord*, les protagonistes se refusent à un conformisme langagier et à l'utilisation de tournures phrastiques stéréotypées. Par cette dernière formule, nous soumettons l'idée qu'il y aurait, dans le langage et en particulier dans l'échange oral, des normes qui dépendent de conventions et d'institutions sociales. Alain Berrendonner, dans *L'éternel grammairien. Etude sur le discours normatif*, a émis l'hypothèse que « l'activité d'énonciation était régie par des normes pragmatiques dont le lieu d'existence est une institution⁴² ». Il explique ensuite la manière dont ces normes s'appliquent :

Elles pèsent sur tout procès de communication verbale parce qu'il existe, dans l'intertexte commun à tous les locuteurs, des discours réglementaires qui ont pour fonction de les énoncer. Le mode d'exercice des normes sociales se ramène ainsi à une mécanique délibérative confrontant un discours réglementaire à un discours assujetti⁴³.

⁴² Alain Berrendonner, *L'éternel grammairien. Etude sur le discours normatif*, Bern, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1982, p. 15.

⁴³ *Ibid.*, p. 15.

Or, dans *L'Amant*, les personnages s'écartent des normes langagières parce qu'ils refusent tout acte de communication ordinaire et réglementaire :

Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais merci. Jamais parler. Jamais besoin de parler. Tout reste, muet, loin. C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun. Chaque jour nous essayons de nous tuer, de tuer. Non seulement on ne se parle pas mais on ne se regarde pas [...] le mot conversation est banni⁴⁴.

L'absence de banalités langagières s'incarne littéralement et stylistiquement, par l'omission d'une construction syntaxique ordinaire : dans les premières phrases de cet extrait, Duras s'affranchit du modèle canonique de la phrase en ne faisant apparaître ni sujet, ni verbe, ni complément. La construction elliptique des propositions permet de charger de sens les mots qui subsistent, ces mots du quotidien, accompagnés d'une structure négative et anaphorique.

L'emploi de séquences nominales a son importance ici car il est significatif du comportement peu ordinaire des protagonistes. En effet, ce « phénomène syntaxique hautement singulier⁴⁵ » dont parle Benveniste est dénué d'un mode personnel et temporel :

Dans la phrase nominale, l'élément assertif, étant nominal, n'est pas susceptible des déterminations que la forme verbale porte : modalités temporelles, personnelles, etc. L'assertion aura ce caractère propre d'être intemporelle, impersonnelle, non modale, bref de porter sur un terme réduit à son seul contenu sémantique. Une seconde conséquence est que cette assertion nominale ne peut pas non plus participer à la propriété essentielle d'une assertion verbale, qui est de mettre le temps de l'événement en rapport avec le temps du discours sur l'événement⁴⁶.

C'est parce que « c'est une famille en pierre » qu'elle entre dans une atemporalité, atemporalité qui se trouve renforcée par l'usage de propositions nominales. A cela s'ajoute que, selon Benveniste, la phrase nominale indique une valeur permanente et non occasionnelle de l'état décrit :

⁴⁴ *AT*, p. 69.

⁴⁵ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*1, Paris, Gallimard, Tel, 2000, p. 151.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 159.

Elle ne communique pas une donnée de fait, mais pose un rapport intemporel et permanent qui agit comme un argument d'autorité [...] Mais jamais la phrase nominale n'est employée à décrire un fait dans sa particularité⁴⁷.

Par la construction nominale, le caractère singulier des protagonistes est, une nouvelle fois, posé dans une permanence qui n'est pas sans rappeler l'une des formes de la folie familiale, incarnée par le ressassement et la répétition.

L'utilisation des pronoms personnels est, elle aussi, signifiante. Les six premières séquences ne présentent aucun pronom. Sans doute est-ce le moyen d'exprimer l'idée que cette famille, en refusant le langage ordinaire, refuse une forme d'altérité, ainsi que l'intérêt qu'elle pourrait porter vers l'autre dans une situation communicationnelle. Duras, en omettant l'emploi du « je », refuse non seulement de se constituer comme sujet mais empêche également la présence d'un « tu ». Emile Benveniste explique en effet qu'aucun de ces deux pronoms ne peut se concevoir l'un sans l'autre :

Je n'emploie « je » qu'en m'adressant à quelqu'un, qui sera dans mon allocution un *tu*. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la *personne*, car elle implique en réciprocité que je deviens *tu* dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par *je* [...] De ce fait, *je* pose une autre personne, celle qui, toute extérieure qu'elle est à « moi », devient mon écho auquel je dis *tu* et qui me dit *tu*⁴⁸.

Cette absence d'une relation mutuelle entre les deux pronoms explique pour quelle raison Duras choisit d'abolir le « nous » dans la suite de la citation. En effet, le premier pronom qui apparaît est un pronom réfléchi lié à une volonté de mise à mort : « Chaque jour **nous** essayons de **nous tuer**, de **tuer** ». A cela s'ajoute que ce manquement à l'éthique, cette propension au mal n'est pas seulement présent au sein du clan familial mais il concerne également le monde extérieur, car la répétition du verbe « tuer » n'est plus associée au pronom réfléchi mais au pronom personnel : « Chaque jour **nous** essayons [...] de **tuer**. » Enfin, le dernier pronom indéfini « on » s'inclut dans une structure négative et tend à confirmer cette idée de négation de l'altérité. Ainsi, cette famille "court-circuite" l'une des caractéristiques du langage qui

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 162-163.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 260

est la communication. L'absence de l'usage communicationnel explique l'absence des pronoms personnels ou leur apparition dans des structures négatives. Aussi, Marguerite Duras fait-elle perdre à cette famille son caractère humain puisqu'elle l'associe à un inanimé : « C'est une famille en pierre, pétrifiée dans une épaisseur sans accès aucun. ».

Cette transgression des normes communicationnelles est également très présente dans *L'Amant de la Chine du Nord* :

Ils n'ont rien à se dire. Personne ne parle. C'est le silence. Personne ne s'en étonne, n'en est gêné. Les consommations arrivent. C'est le silence général. Personne n'y prend garde ni eux ni l'enfant. C'est comme ça⁴⁹.

Le caractère obsessionnel du silence est rendu par l'utilisation d'une structure stylistique particulière : au début de la citation, on remarque un thème constant du silence familial puisqu'il s'inscrit dans une répétition : « Ils n'ont rien à se dire. Personne ne parle. C'est le silence. Personne ne s'en étonne, n'en est gêné. » . Cependant, par l'emploi du présentatif « c'est », les phrases qui suivent semblent faire de ce silence un rhème, c'est-à-dire « une information présentée comme ""nouvelle""⁵⁰ » alors que ce silence est déjà connu du lecteur. Cette construction particulière est une forme de transgression stylistique car il n'existe pas de structure qui conçoive le rhème dans un énoncé qui ne progresse pas.

De plus, ce silence est particulier car il n'a plus seulement lieu dans la sphère privée, comme c'était le cas dans l'extrait précédent, mais il est aussi présent dans la sphère publique, en présence du Chinois. Il est possible que l'absence de conversations de la famille durassienne soit associée à une folie, parce que le silence, de même que la folie, fait peur. Il inquiète parce qu'il est généralement associé dans le « cycle du *Barrage* » à un présent d'habitude et, par conséquent, s'oppose aux rapports sociaux que l'on entretient ordinairement. Ce refus de converser, d'échanger au sein de la sphère publique correspond non seulement à une opposition à un conformisme langagier mais aussi à un conformisme social.

⁴⁹ ACHN, p. 158

⁵⁰ Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003, p. 245.

B-2) Le refus des normes sociales

Le silence durassien peut être associé à une forme de dissidence sociale car chaque protagoniste du clan familial « dérange le jeu réglé des pratiques sociales où chacun d'ordinaire tient la place qui lui est assignée et juste cette place. [...] Or, en ne tenant pas exactement sa place, il [le dissident] oblige chacun à se situer selon un code qui n'est plus très bien défini et qui dès lors inquiète et angoisse ceux avec qui il est en interaction⁵¹ ».

En choisissant de sortir des normes, les protagonistes du clan familial obligent le Chinois à adopter un nouveau comportement, au plus proche du leur :

Tous, ils dévorent. Le Chinois, qui ne mangeait pas se met à dévorer lui aussi. Il a commandé lui aussi des crevettes grillées et il les dévore. Du coup, les autres commandent encore des crevettes grillées et ils les dévorent de même. A la fin, personne ne fait plus d'effort pour parler⁵².

Le Chinois perd progressivement le rapport qu'il a habituellement aux conventions sociales. Le clan familial est soudé dans cette transgression des normes en raison de la simultanéité de leurs actions. Le Chinois, quant à lui, est posé dans un rapport différé : « Le Chinois, qui ne mangeait pas, **se met à** dévorer lui aussi ». Syntaxiquement, il est séparé du clan familial par la présence de ponctuations fortes.

L'utilisation du verbe « dévorer » lors des descriptions de repas est très présente dans les trois textes de notre corpus. Cette attitude non conventionnelle, hors-normes, peut être interprétée comme une simple transgression des codes mais il est possible également qu'elle s'apparente à une conception classique de la folie qui met en lien la folie avec une animalité :

L'animalité qui fait rage dans la folie dépossède l'homme de ce qu'il peut y avoir d'humain en lui ; mais non pour le livrer à d'autres puissances, pour l'établir seulement au degré zéro de sa propre nature. La folie, dans ses forces ultimes, c'est [...] l'homme en rapport immédiat avec son animalité, sans autre référence, ni aucun recours⁵³.

⁵¹ Maryvonne David-Jougneau, *Le Dissident et l'institution ou Alice au pays des normes*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 142

⁵² *ACHN*, p. 160.

⁵³ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op.cit.*, p. 166.

Le fait de conférer aux protagonistes un caractère animal lors des repas n'est pas anodin. Selon Michel Lacroix, « la table est le lieu privilégié pour juger du degré de tempérance. Il faut partir de l'idée que, à table, l'homme satisfait une des pulsions les plus primitives de sa nature [...] Les manières de table sont une ligne de partage essentielle. Elles se situent à la frontière de l'animalité et de l'humanité, et, à ce titre, elles constituent une pierre de touche de la bienséance⁵⁴ ». C'est parce que les personnages refusent les codes élémentaires de la vie en société qu'ils se marginalisent et que nous les pensons fous. Leur caractère hors-normes provient d'une inadéquation entre leur attitude particulière et l'environnement qui les entoure.

Cependant, si le refus des normes semble être catégorique dans *L'Amant*, Marguerite Duras nuance son propos dans *L'Amant de la Chine du Nord*, notamment autour du personnage de la mère.

B-3) La transgression des codes : de la cohésion à la dislocation du clan familial. Constructions antithétiques et dissociatives

Dans les trois textes de notre corpus, les protagonistes sont généralement liés par leur folie et leur refus du conformisme. En revanche, dans certaines séquences de *L'Amant de la Chine du Nord*, certains d'entre eux acceptent de se plier à des règles sociales communément admises. En effet, on peut lire dans *L'Amant* :

La première fois, je me souviens, il aligne soixante-dix-sept piastres. Ma mère est au bord du fou rire. On se lève pour partir. Pas de merci, de personne. On ne dit jamais merci pour le bon dîner, ni bonjour ni au revoir ni comment ça va, on ne se dit jamais rien⁵⁵.

Or, dans *L'Amant de la Chine du Nord*:

Le frère aîné ne dit pas bonjour au Chinois. La mère, si, elle lui sourit, bonjour Monsieur. Comment ça va...⁵⁶?

Dans le premier extrait, la transgression des conventions semble être au départ ponctuelle, en raison du recours à un présent d'actualité : « Ma mère est au bord du

⁵⁴ Michel Lacroix, *De la politesse: essai sur la littérature du savoir-vivre*, Paris, Julliard, 1990, p. 136.

⁵⁵ *AT*, pp. 64-65.

⁵⁶ *ACHN*, p. 157.

fou rire. On se lève pour partir. Pas de merci, de personne ». Mais la situation présente se transforme en une permanence répétitive : « On ne dit jamais merci pour le bon dîner, ni bonjour ni au revoir [...] ». Dans le second extrait, la transgression des normes langagières est inscrite uniquement dans un présent d'actualité et n'est plus collective car l'attitude du frère aîné et celle de la mère sont dissociées. Cette dissociation apparaît également dans *Un barrage contre le Pacifique* :

La mère se leva pour dire bonjour à monsieur Jo et lui sourit.
En conséquence, Joseph ne se leva pas et ne sourit pas⁵⁷.

L'attitude antithétique de chacun des protagonistes est renforcée par la construction en chiasme. En revanche, la différence que l'on peut observer entre *Un barrage contre le Pacifique* et les deux autres textes de notre corpus, réside dans le fait que le refus des conventions dans le *Barrage* est souvent accompagné d'un ton humoristique. L'instance narrative use ici d'un comique de mots par l'emploi de l'expression « en conséquence ». La conséquence, généralement censée exprimer la suite logique d'un fait précédent, perd sa fonction en raison de l'absence de lien entre les deux propositions. Le recours à cette expression, détournée de son sens et de sa fonction usuels est sans doute en lien avec une figure propre à l'ironie : l'antiphrase. Dans *Stylistique de la prose*, Anne Herschberg Pierrot reprend la définition de Dumarsais : « une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit : ainsi les mots dont on se sert dans l'ironie, ne sont pas pris dans le sens propre et littéral.⁵⁸ ».

L'humour dont use l'instance narrative apparaît également dans *Un barrage contre le Pacifique*, lorsque les protagonistes s'efforcent d'être conventionnels :

Vous permettez, madame ? demanda le planteur du Nord en s'inclinant devant la mère. La mère dit mais comment donc je vous en prie et rougit⁵⁹.

La voix narrative se moque du personnage de la mère en jouant avec le cotexte linguistique. En effet, la mère, souvent familière et vulgaire, tente ici d'appliquer des conventions qui la mettent mal à l'aise et la discréditent parce qu'elle ne les maîtrise pas. Cette gêne de la figure maternelle est renforcée par l'association malhabile des

⁵⁷ BCP, p. 46.

⁵⁸ Op.cit., p. 150.

⁵⁹ BCP, p. 43.

deux conjonctions et de l'adverbe : « mais comment donc ». A cela s'ajoute que le discours rapporté est construit de manière particulière en raison de l'absence de guillemets dans le rapport de paroles de la mère par l'instance narrative. Il semblerait que Marguerite Duras s'affranchisse des cadres stylistiques habituels afin de traduire le comportement précipité et inattendu de la mère.

Le discrédit de la mère est également présent dans un passage de *L'Amant de la Chine du Nord*, bien que le ton comique semble moins prononcé :

La mère lit le menu, elle crie tout bas : « Oh, là là, qu'est-ce que c'est cher. » Personne ne répond. Et puis la mère, polie, conventionnelle, fait une tentative pour parler avec le Chinois.⁶⁰

La mère, sans retenue, entre une nouvelle fois dans une forme de démesure. Le caractère particulier de la figure maternelle est rendu par la construction surprenante et oxymorique : « elle crie tout bas ». La franchise de la mère et de l'ensemble des autres protagonistes du clan familial, est généralement associée à cette transgression des codes. Cette forme de démesure peut être l'objet d'une double lecture car le lecteur peut à la fois la considérer comme une folie mais aussi comme la faculté d'un jugement raisonné. En effet, la réplique de la mère sur le coût dans la citation précédente est certes sans retenue, mais bien fondée car elle s'appuie sur une vérité. A cela s'ajoute que les conventions sociales sont généralement relatives : elles dépendent de certains facteurs tels que les mœurs et le statut social de chacun. En cela elles perdent leur caractère rationnel car elles ne sont pas régies et n'ont donc pas de critères de reconnaissance :

Ce sont là règles implicites, inconscientes, qui agissent sur nous par simple mimétisme ou conformisme, [...] parce qu'elles régissent le comportement majoritaire dans une institution⁶¹.

Cette absence de critères de reconnaissance des normes implique certaines déviances humaines. On compte parmi les dissidents les enfants et les fous.

⁶⁰ ACHN, p. 158.

⁶¹ Maryvonne David-Jougneau, *Le dissident et l'institution ou Alice au pays des normes*, op.cit., p. 50.

B-4) L'enfant et le fou : le refus du conformisme

La franchise démesurée confère généralement un caractère enfantin aux protagonistes du clan familial :

Vous habitez la région ? / Oui, on est d'ici. C'est à vous l'auto qui est en bas ? / Vous me présenterez sous le nom de M.Jo. / Elle vient d'où ? Elle est formidable⁶².

Le caractère enfantin de Suzanne, qui rencontre Monsieur Jo pour la première fois, tient du fait qu'elle réponde directement et uniquement à l'objet de son désir, sans se préoccuper de son interlocuteur. Ce maintien dans l'enfance est également présent dans *L'Amant de la Chine du Nord*, lorsque l'attitude de la mère est comparée à celle d'un enfant :

Elle crie à voix basse : « Soixante-dix-sept piastres », et le rire l'étouffe, « oh là là » et lui donne le fou rire inextinguible des enfants⁶³.

L'adjectif « inextinguible » donne à ce rire un caractère particulier car, sémantiquement, le terme renvoie à une violence et à une démesure. Cette association de la mère au rire franc et fou, et de l'enfant n'est pas anodine. En effet, Marguerite Duras a longtemps opéré un parallèle entre l'enfance et la folie. Dans *Poétique de l'enfance*, Anne Cousseau, reprend l'idée durassienne :

« les fous et les enfants se ressemblent » déclare-t-elle à plusieurs reprises en 1969, « les enfants sont des fous » affirme-t-elle en 1981 à Montréal. Il faut entendre au-delà de ce discours qui peut apparaître un lieu commun de l'idéologie des années 70 une analogie forte établie par l'écrivain entre la nature de l'enfance et la folie, se situant dans le prolongement direct de la cosmicité, de la simplicité et de l'innocence qui définissent l'être au monde de l'enfance⁶⁴.

L'enfant, les protagonistes du clan familial et le fou ont en commun une inconvenance, car ils n'entretiennent pas de rapports mesurés mais violents.

⁶² BCP, pp. 43-44.

⁶³ ACHN, p. 162.

⁶⁴ Op.cit., p. 407.

B-5) Réhabilitation de la figure maternelle : les différents usages des structures impersonnelles

Cependant, la figure maternelle paraît moins insensée dans *L'Amant de la Chine du Nord*, car, à quelques reprises, elle accepte le recours à certaines normes et à l'usage de certaines tournures phrastiques stéréotypées :

Elle le regarde fort. Farouche serait le mot pour dire ce regard.
Insolent. Sans gêne est le mot de la mère : « on ne regarde pas les gens comme ça »⁶⁵.

Le stéréotype affleure ici dans l'emploi du pronom « on », lié à un présent gnominique. Le pronom prend « une extension très générale, désignant l'ensemble des sujets possibles [...] C'est le "on" des sentences et des maximes, mais aussi le "on" du sens commun⁶⁶ ».

Alain Berrendonner explique que la présence de ce pronom est parfois en corrélation avec l'idée d'une norme et d'une uniformité :

Ainsi, /on/, ou « tout le monde » [...] a aussi pour fonction d'être offert au destinataire comme une sorte de miroir idéal, dans lequel celui-ci est disposé à reconnaître son propre modèle, ses jugements de valeur, ses maximes de comportement, etc. L'évidence implicitement admise, et sur laquelle joue le DN [discours normatif], c'est que chacun se sent obligé d'être conforme à tous, se trouve disposé à ressembler au miroir, à l'image idéale de comportement langagier que lui offre « on »⁶⁷.

De plus, certains refus des conventions sont liés à des convictions raisonnées chez les protagonistes de *L'Amant de la Chine du Nord*, au contraire de *L'Amant* où le silence familial permanent ne s'accompagne d'aucune explication ou revendication. Ainsi, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, le discours maternel s'inscrit parfois en marge :

Elle leur disait [...] De bien écouter aussi les bruits de la nuit, les appels des gens, leurs rires, leurs chants, les plaintes des chiens aussi, hantés par la mort, tous ces appels qui disaient à la fois l'enfer de la solitude et la beauté des chants qui disaient

⁶⁵ ACHN, p. 37.

⁶⁶ Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose, op.cit.*, pp. 27-28.

⁶⁷ Alain Berrendonner, *L'éternel grammairien. Etude sur le discours normatif, op.cit.*, pp 43-44

cette solitude, il fallait aussi les écouter. Que ce qu'on cachait aux enfants d'habitude, il fallait au contraire le leur dire, le travail, les guerres, les séparations, l'injustice, la solitude, la mort [...] Que même les mères qui disaient à leurs enfants qu'elles savaient tout, elles ne savaient pas⁶⁸.

Ici, le discours de la mère ne s'inscrit pas dans « l'attitude normée » de la mère rassurante et protectrice. Le comportement normé est dit dans la proposition « Que ce qu'on cachait aux enfants d'habitude [...] ». En effet, le pronom « on » est, une nouvelle fois, un pronom indéfini qui désigne l'ensemble des mères possibles. De plus, il est suivi d'un imparfait à valeur itérative, lui-même renforcé par le substantif « habitude », qui connote la permanence et le caractère commun du discours maternel. Le désir de marginalisation de la mère durassienne par rapport à ce « on » est, quant à lui, exprimé dans l'opposition « au contraire ». Il semblerait que, par l'emploi de la locution impersonnelle « il fallait », la mère de Duras souhaite que la figure maternelle en général adopte cette déviance à la norme. Il est possible d'apparenter ce discours à une folie car la mère de l'auteur, une nouvelle fois, se trouve dans l'excès : les deux structures énumératives rendent compte du désir de la mère que les enfants aient une connaissance non pas partielle de la vie, mais totalisante. Se pose alors la question d'une éventuelle transgression de la morale car cette vision particulière de la mère de l'auteur va à l'encontre des règles de conduite qu'adopte en général la figure maternelle. Cependant, si l'on en croit la vision kantienne de la morale, nous opérons à une action morale lorsque nous pensons que notre action vaut universellement :

Kant montre que l'existence de rationalité comporte en elle-même une exigence d'universalité. Par conséquent, sera valable une action dont je peux universaliser le principe, c'est-à-dire une action dont je peux considérer le principe comme valant pour tout homme. « Agis uniquement d'après la maxime qui fait que tu peux vouloir en même temps qu'elle devienne universelle », telle est la loi morale à laquelle tout homme doit se soumettre librement, en toutes circonstances, et sans tenir compte des conséquences⁶⁹.

⁶⁸ ACHN, p. 33.

⁶⁹ *La philosophie de A à Z*, Elizabeth Clément, et alii., Paris, Hatier, 2000.

Ainsi, le fait que la mère de Duras souhaite que son phrasé soit universel, le légitimerait. En revanche, l'attitude de la mère, quelques lignes plus loin dans le texte, va à l'encontre de son premier discours :

Elle avait rencontré leur père, le seul homme qu'elle avait aimé. Cet homme qu'ils n'avaient pas connu parce qu'ils étaient trop jeunes quand il était mort et encore si jeunes après cette mort, qu'elle ne leur en avait que très peu parlé pour ne pas assombrir leur enfance⁷⁰.

La mère, ici, n'est plus celle qui s'inscrit en marge mais elle est la représentation de la figure maternelle universelle, figure qu'elle évoquait ci-dessus, celle qui cache certaines informations à ses enfants en vue de les préserver.

Une nouvelle fois, Marguerite Duras joue sur cette double lecture de la folie. La transgression des normes par les protagonistes est à la fois folie parce qu'elle est une démesure et, par définition, crée des situations hors normes, mais cette transgression trouve aussi sa justification car elle est parfois raisonnée et s'appuie sur des vérités que sont seuls à voir les protagonistes du clan familial.

Ainsi, Marguerite Duras semble-t-elle parfois louer cette démesure car elle permet aux personnages de se confronter à des situations extraordinaires et de se classer au rang des héros. Mais, dans d'autres séquences, les excès du clan familial l'empêchent d'avancer, ployant ainsi sa volonté.

C) La folie : un état héroïque ou réducteur ?

Dans les trois textes de notre corpus, la démesure du personnage durassien est constitutive d'un caractère héroïque, mais également grotesque et ridicule. En effet, d'*Un barrage contre le Pacifique* à *L'Amant de la Chine du Nord*, les combats successifs des protagonistes contre leurs conditions de vie misérables et leurs différents efforts, poussés à leur paroxysme, sont constitutifs de leur héroïsme. Cependant, à d'autres reprises, le clan familial est moqué parce qu'il est celui qui lutte contre des événements qui le dépassent et lui font connaître des échecs consécutifs. Ces "événements", qu'il s'agisse de la plaine stérile, des crabes qui détruisent les barrages

⁷⁰ ACHN, p. 34.

construits par les habitants, ou la mer qui envahit tout, offrent une grande résistance et sont à l'origine des comportements hyperboliques des protagonistes.

C-1) L'acharnement héroïque de la figure maternelle

C'est dans *Un barrage contre le Pacifique* que le caractère héroïque de la mère de Duras est le plus présent. Ainsi, comme l'explique Anne Cousseau dans *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras* :

Le combat mené contre les marées du Pacifique et la pourriture de la société coloniale fait de la mère une héroïne d'épopée, et son image possède dans l'imaginaire durassien le halo envoûtant propre au « mythe du héros »⁷¹.

Ce combat mené contre l'océan fait de la mère une héroïne épique car elle se confronte aux puissances de la nature. A cela s'ajoute que l'action de la mère a ceci d'extraordinaire qu'elle met en jeu l'intérêt de centaines d'habitants :

Et qui n'aurait été sensible, saisi d'une grande détresse et d'une grande colère, en effet, à l'image de ces barrages amoureusement édifiés par des centaines de paysans de la plaine enfin réveillés de leur torpeur millénaire par une espérance soudaine et folle⁷²[...]

Dans ce passage, Duras a recours à plusieurs caractéristiques de l'épopée : la dénomination numérique « des centaines de paysans », renforcée par l'adjectif hyperbolique « millénaire », tendent à amplifier l'action exceptionnelle des protagonistes. De plus, l'idée selon laquelle l'espérance de la mère s'est produite de façon inattendue confère à cette action un caractère révolutionnaire et permet ainsi la présence d'un effet d'emphase, propre à la solennité du chant épique.

Enfin, l'utilisation de l'adjectif « folle » ne rend pas compte d'un état pathologique de la mère durassienne mais est au contraire en lien avec son héroïsme. En effet, le héros épique, parce qu'il est posé dans des combats démesurés, a sa part de folie et, de même que le fou, ce héros s'écarte parfois de la norme car il « n'incarne pas toujours les valeurs communément admises : hors du commun, il peut troubler

⁷¹ *Op.cit.*, p. 216.

⁷² *BCP*, p. 30.

l'ordre établi ou du moins contester la norme sociale⁷³ ». A cela s'ajoute que le héros, de la même manière que la mère de Duras, est un être qui s'acharne :

A quelles conduites reconnaît-on l'héroïsme ? On peut distinguer deux catégories : l'exploit, c'est-à-dire l'acte exceptionnel, admirable ou étonnant, et la constance, c'est-à-dire la fidélité à un engagement malgré le changement des circonstances⁷⁴.

Cependant, dans un autre passage du *Barrage*, bien que la tonalité épique subsiste en raison de l'emploi de parallélismes et de constructions oppositionnelles qui symbolisent l'affrontement, l'entreprise menée par la figure maternelle est réduite car elle est un échec :

Ca dépendait de quel côté on se plaçait, du côté de la mer qui les avait fichus en l'air, ces barrages, d'un seul coup d'un seul, du côté des crabes qui en avaient fait des passoires, ou au contraire, du côté de ceux qui avaient mis six mois à les construire dans l'oubli total des méfaits pourtant certains de la mer et des crabes⁷⁵.

De même que dans le genre épique, les deux camps adversaires sont évoqués mais l'instance narrative réduit l'action de la mère et des habitants de la plaine dans la description d'un affrontement inégal. En effet, la puissance et la rapidité de la destruction des barrages par la mer et les crabes s'opposent à leur lente et inefficace construction, cette dernière rendue par une apodose plus longue que la protase. De plus, la construction des barrages est ridiculisée car l'issue du combat était connue d'avance : « dans l'oubli total des méfaits pourtant certains ».

Si les combats acharnés font de la mère durassienne une héroïne épique, elle est, à d'autres reprises, une héroïne tragique :

La folie qui gagne la mère est celle du personnage tragique qui se refuse à l'évidence de devoir plier, persistant dans la volonté démente de vaincre la fatalité [...] ⁷⁶

⁷³ Marie Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, Paris, P.U.F., 2000, p. 101.

⁷⁴ Pierre Brunel dir., *L'héroïsme*, Paris, Librairie Vuibert, 2000, p. 4.

⁷⁵ *BCP*, p. 53.

⁷⁶ Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras, op.cit.*, p. 219.

Cet acharnement contre la fatalité figure notamment lorsque la mère accepte de recueillir chez elle une enfant malade :

La mère, qui s’y connaissait, avait vu dès le premier jour qu’elle ne pourrait pas vivre longtemps. Cependant, on ne sait pourquoi il lui avait pris la fantaisie de lui faire construire un petit berceau qu’elle avait placé dans sa chambre et elle lui avait fait des vêtements⁷⁷.

Ici, la folie de la mère est liée à une conscience du caractère inéluctable de l’échec sans que cette prise de conscience ne modifie le cours des événements ni celui de ses décisions. La tonalité tragique est rendue présente dans cette lutte de la mère contre la fatalité et l’irréversible. De plus, le combat entrepris par la mère, parce qu’il est solitaire, fait d’elle une héroïne. En effet, Pierre Brunel explique que « [...] ce trait est si souvent associé à l’héroïsme que l’expression “le héros solitaire” est presque un pléonasme. L’héroïsme se révèle dans le *combat singulier*⁷⁸. » L’attitude de la mère est d’autant plus isolée ici que l’on ne sait pas à quelle(s) personnes(s) le pronom « on » se réfère. Ainsi, « on ne sait pourquoi il lui avait pris la fantaisie [...] » est susceptible de désigner l’ensemble des habitants de la plaine et d’exclure ainsi la mère de la communauté. Dans cet extrait, la dimension tragique est en corrélation avec une dimension absurde. Le caractère de la mère échappe en effet à toute logique, en ce sens que la construction du berceau et la fabrication des vêtements projettent la figure maternelle dans un futur avec l’enfant qui n’aura pas lieu puisqu’elle la sait condamnée.

Ainsi, l’acharnement dont la mère fait preuve se prête à une double lecture : il est à la fois constitutif de son caractère héroïque dans le *Barrage* mais il est aussi ce comportement qui la ridiculise et fait d’elle un personnage réduit.

C-2) L’absurde obstination de la mère

L’entêtement de la figure maternelle est moqué dans les trois textes du corpus. Dans *L’Amant* :

⁷⁷ BCP, p.120.

⁷⁸ Pierre Brunel dir., *L’héroïsme, op.cit.*, p. 11.

Je lui dis qu'on est beaucoup trop pauvres pour que la mère puisse encore tenter un procès, que d'ailleurs tous les procès qu'elle a intentés elle les a perdus, ceux contre le cadastre, ceux contre les administrateurs, contre les gouverneurs, contre la loi, elle ne sait pas les faire, garder son calme, attendre, attendre encore, elle ne peut pas, elle crie et elle gâche ses chances⁷⁹.

La mère semble ici être une anti-héroïne car toutes ses tentatives se soldent par un échec. Son tempérament révolutionnaire transparait dans l'utilisation d'une gradation ascendante : « [...] contre le cadastre, ceux contre les administrateurs, contre les gouverneurs [...] » mais la le dernier membre de cette gradation, à savoir « contre la loi », souligne l'attitude absurde de la figure maternelle car son combat est mené contre une abstraction. De plus, cette transgression d'une règle valable pour l'ensemble d'une communauté, isole une fois de plus la mère durassienne.

A cela s'ajoute que le caractère anti-héroïque de la mère est aussi dans son manque de maîtrise. En effet, bien que le héros soit celui qui accomplisse des exploits démesurés, il est doté d'une maîtrise de lui-même et des armes dont il dispose. Or, dans ce passage, la mère durassienne incarne la vitalité et la volonté propres aux héros mais l'intelligence héroïque lui échappe car elle est un personnage impulsif.

Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la mère apparaît comme une "héroïne manquée" car elle présente quelques caractéristiques du héros mais l'état de folie qui l'accompagne sans cesse tend à réduire la grandeur du personnage :

Alors au lieu de mourir, après, elle a recommencé à espérer. Pendant trois ans elle a encore espéré. Ça, nous ses enfants, on ne pouvait pas le comprendre. Et à notre tour on a cru à la folie de notre mère, mais sans lui dire jamais⁸⁰.

Comme le héros, la mère est capable de maintenir sa volonté, là où ses enfants ploieraient ou renonceraient, mais elle n'est pas une héroïne active car le verbe « espérer » connote une passivité. De plus, c'est parce que cette passivité s'inscrit dans une durée (« Pendant trois ans elle a encore espéré ») qu'elle est incompréhensible et est associée à une folie. Si la constance du personnage faisait sa force dans certains

⁷⁹ AT, p. 79.

⁸⁰ ACHN, pp. 102-103.

passages du *Barrage*, elle constitue ici sa faiblesse car sa passivité persistante va à l'encontre du modèle héroïque.

L'acharnement fou de la mère est également moqué dans *Un barrage contre le Pacifique* :

La mère en profitait pour « faire ses comptes », comme elle disait. On se demandait quels comptes, d'ailleurs. Pendant ces nuits-là, en tout cas, elle ne dormait pas. Elle quittait de temps en temps ses comptes, allait sur la véranda écouter les bruits de la forêt, essayait d'apercevoir le halo de la lampe de Joseph. Puis elle allait se remettre à ses comptes, « ses comptes de cinglée », comme disait Joseph⁸¹.

Duras rend ce ressassement ridicule par l'emploi de la première série de guillemets qui cite le discours maternel et a pour fin de tenir à distance ce discours. Dans *Stylistique de la prose*, Anne Herschberg Pierrot cite Jacqueline Authier afin d'expliquer la visée de ces guillemets : « Jacqueline Authier préfère employer l'expression "modalisation autonymique" pour insister sur la dimension énonciative de cette "modalité réflexive opacifiante du dire". Ce sont des paroles véritablement tenues [...] mais elles donnent lieu à une "suspension de prise en charge" [...], et appellent un "commentaire critique"⁸²».

Ce commentaire critique apparaît dans la proposition qui suit : « On se demandait quels comptes, d'ailleurs ». De plus, le ridicule de la mère est accentué par l'emploi de l'imparfait à valeur itérative alors que la situation financière du clan familial ne change pas.

Enfin, à la fin de l'extrait, l'instance narrative, cite le discours de Joseph dans une deuxième série de guillemets, en répétant la construction du segment phrastique utilisée pour citer les paroles de la mère :

La mère en profitait pour « faire ses comptes », comme elle disait [...] « ses comptes de cinglée », comme disait Joseph⁸³.

Cette construction en chiasme signifie que les paroles de Joseph ont une portée différente de celles de la mère. Les paroles de Joseph, parce qu'elles closent le

⁸¹ BCP, p. 34.

⁸² *Stylistique de la prose, op.cit.*, pp. 101-102.

⁸³ BCP, p. 34.

paragraphe, semblent constituer un argument d'autorité. De plus, si l'on en croit les nombreux critiques d'*Un barrage contre le Pacifique*, derrière l'instance narrative se cacherait le personnage de Suzanne. Si l'on admet ce postulat, l'admiration que Suzanne porte à son frère explique qu'au contraire des paroles de la mère, celles de Joseph ne soient pas mises à distance. Cette admiration va parfois jusqu'à un processus d'identification de Suzanne à son frère, cette dernière allant même jusqu'à opérer un transfert des paroles de Joseph : « Votre père, c'est un con fini, comme dit Joseph, lui il le dit de vous⁸⁴. »

Enfin, dans l'extrait précédent, le comportement de la mère est moqué dans l'utilisation du terme familier « cinglée » qui connote moins un état pathologique qu'une attitude absurde et inutile.

Le ressassement de la mère est une folie parce qu'il empêche le clan familial de faire de nouveaux projets et d'envisager un avenir. Ce manque de progression fait d'eux des personnages statiques et passifs.

C-3) La passivité du fou : la représentation d'un anti-héros ?

Ce rapport particulier à l'avenir figure dans l'ensemble du cycle indochinois, plus particulièrement dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* où les protagonistes incarnent un renoncement et une passivité. Ainsi peut-on lire dans *L'Amant* :

Un jour, elle n'a plus été à même d'en faire de grandioses pour ses fils, alors elle en a fait d'autres, des avens de bouts de ficelles, mais de la sorte, eux aussi, ils remplissaient leur fonction, ils bouchaient le temps devant soi⁸⁵.

Le manque de constance et de fidélité à ses engagements fait perdre à la mère le caractère héroïque qu'elle possède dans *Un barrage contre le Pacifique*. De plus, Marguerite Duras traite l'avenir de ses personnages de manière singulière. En effet, à aucun moment les projets et rêves de la mère ne permettent à l'intrigue de progresser. Le futur des personnages, de même que leur passé, est un moment ressassé.

C'est dans *L'Amant de la Chine du Nord* que cette passivité est la plus forte :

⁸⁴ BCP, p. 124.

⁸⁵ AT, p. 12.

La mère n'attend rien. Elle est au centre de son royaume ; cette famille-là, ici entrevue. La mère n'empêchera plus rien. Elle laissera se faire ce qui doit arriver [...] C'est une mère découragée⁸⁶.

C'est sans doute dans la première proposition que le degré de passivité de la mère est le plus élevé : « La mère n'attend rien ». En effet, le verbe attendre, par définition, dénote une inactivité. Le fait que cette inactivité soit placée dans une structure négative rend la passivité de la mère encore plus forte et fait d'elle une anti-héroïne. Elle est peut-être aussi une "héroïne déceptive" car Duras la présente comme une reine qui ne fait pas usage de ses pouvoirs. A cela s'ajoute que la non-action de la mère est durative : le procès commence dans le présent et se poursuit dans le futur.

On retrouve ce découragement et ce renoncement de la figure maternelle dans des passages de *L'Amant* :

[...] cette façon, justement, qu'elle avait, tout à coup, de ne plus pouvoir nous laver, de ne plus nous habiller, et parfois même de ne plus nous nourrir. Ce grand découragement à vivre, ma mère le traversait chaque jour⁸⁷.

Si dans l'extrait précédent, la non-action de la mère semblait résulter d'un choix, dans cet extrait, elle est une inaptitude. Une nouvelle fois, la mère perd le caractère héroïque qu'elle possède dans le *Barrage*, car elle incarne ici une faiblesse. Non seulement elle n'est plus celle qui décide d'affronter des situations extrêmes mais elle est en plus celle qui se trouve dans l'incapacité d'être une mère ordinaire : « [...] de ne plus pouvoir nous laver, de ne plus nous habiller, et parfois même de ne plus nous nourrir. »

La mère est anti-héroïque parce que sa constance n'est plus dans l'effort mais dans la passivité, passivité renforcée par l'aspect itératif du procès : « [...] ma mère le traversait chaque jour ».

De plus, chez Duras, l'être inactif n'est pas seulement un anti-héros, il est aussi un être mort :

⁸⁶ *ACHN*, p. 15.

⁸⁷ *AT*, p. 22.

La mère ne pleure pas : une morte [...] La mère, toujours sans pleurs aucun. Morte de vivre⁸⁸.

La présence des deux points semble marquer un lien logique entre les deux énoncés. C'est parce que la mère ne fait état d'aucune émotion qu'elle est un être inanimé. L'oxymore « morte de vivre » renforce l'idée que le caractère passif de la figure maternelle paraît inconcevable à Marguerite Duras.

Ainsi, le renoncement et la passivité de la figure maternelle réduisent le personnage. Cependant, dans l'univers durassien, la force et l'action du personnage ne font pas toujours de lui un héros, en particulier dans les séquences où se joue la violence.

C-4) La violence du fou : une puissance non héroïque

Dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, la violence du frère aîné constitue sa puissance mais n'est en rien héroïque :

Je vois la guerre sous les mêmes couleurs que mon enfance. Je confonds le temps de la guerre avec le règne de mon frère aîné. [...] Je vois la guerre comme lui était, partout se répandre, partout pénétrer, voler, emprisonner, partout être là, à tout mélangée, mêlée, présente dans le corps, dans la pensée, dans la veille, dans le sommeil, tout le temps [...]⁸⁹.

Cette comparaison de la guerre avec le frère aîné fait de ce dernier un personnage doté d'une force hors normes, démesurée parce qu'elle investit à la fois le temps et l'espace. A cela s'ajoute que l'auteur ne se contente pas d'opérer un parallèle entre la guerre et le frère aîné mais confond le comparé et le comparant. En effet, Duras personnifie la guerre mais les termes qui lui sont associés sont ceux utilisés dans l'ensemble de *L'Amant* pour décrire les vices du frère aîné. Ainsi, au début de l'énumération a-t-on l'impression que les termes désignent le frère aîné de Duras : « partout se répandre, partout pénétrer, voler [...] », mais, dans la suite de la phrase, la présence de participes passés au féminin rappelle que les caractéristiques décrites sont celles de la guerre : « [...] à tout mélangée, mêlée, présente dans le corps [...] ».

⁸⁸ *ACHN*, p. 27.

⁸⁹ *AT*, p. 78.

Cette force guerrière du frère aîné n'est pas héroïque car elle n'est pas justifiée. D'ordinaire, le héros est celui qui combat pour l'intérêt d'un peuple ou lutte pour une idéologie. Ici, la violence est folie car elle est sans cause et sans ennemis déterminés. A cela s'ajoute que la violence du frère aîné n'a pas pour but d'atteindre un objectif particulier mais elle est sa propre finalité :

[...] la cruauté, ce plaisir qu'il prend à faire mal, c'est tellement mystérieux, et aussi comment il sait le faire, l'intelligence qu'il a de ça : le mal⁹⁰.

Cependant, dans *L'Amant*, Duras limite la portée de cette violence. Cette dernière n'est plus cette intelligence supérieure et inaccessible du mal :

Ce n'était pas un gangster, c'était un voyou de famille, un fouilleur d'armoires, un assassin sans armes. Il ne se compromettait pas. Les voyous vivent ainsi qu'il vivait, sans solidarité, sans grandeur, dans la peur⁹¹.

Au contraire du précédent extrait de *L'Amant* où la violence du frère aîné se confondait avec une réalité abstraite inimaginable et irreprésentable, dans cette citation, Duras limite la puissance du frère aîné en réduisant son champ d'action. Le terme « voyou » ne connote plus la violence excessive mais la petite infraction : « c'était un voyou de famille, un fouilleur d'armoires, un assassin sans armes ».

En définitive, les différents excès du clan familial s'inscrivent dans une double lecture : ils créent à la fois des protagonistes héroïques qui poussent parfois leurs efforts à leur paroxysme, mais, à d'autres reprises, ces excès semblent réduire les personnages car ils sont à l'origine d'échecs successifs, produisant ainsi des êtres statiques ou des personnages dont la violence n'est en rien « productive ».

Ainsi, ce travail sur la mésinterprétation de la folie confirme cette idée que nous avons déjà évoquée précédemment, à savoir que cette pathologie est difficile à identifier et à définir. En effet, lorsque nous observons les différentes constructions stylistiques oppositionnelles parfaitement équilibrées dont use Marguerite Duras, nous

⁹⁰ *ACHN*, p. 167.

⁹¹ *AT*, p. 96.

ne pouvons dire si la folie des protagonistes est niaiserie ou surconscience, si elle est un état qui réduit le personnage dans son champ d'action ou si elle est au contraire constitutive d'un héroïsme singulier. Aussi Marguerite Duras semble-t-elle interroger les frontières de la pathologie et de l'état dit normal mais sans jamais les résoudre. Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, un dialogue entre le Chinois et l'enfant incarne cette non-résolution qui figure dans les trois textes de notre corpus : « Elle est belle... je croyais qu'elle était plus jeune... on dit qu'elle serait un peu folle..., non ? Sur la folie, l'enfant n'a pas d'avis. Elle dit : Je ne sais pas sur la folie.⁹² ».

De plus, si Marguerite Duras interroge les frontières de la norme, elle semble également, à quelques reprises, les déplacer. Ainsi, la démesure des personnages est à tel point partagée par les habitants de la plaine, qu'elle semble faire office de norme dans cette histoire singulière. N'omettons pas non plus que les protagonistes censés symboliser le monde extérieur et qui, par conséquent, ne font pas partie de l'univers expérientiel des habitants de la plaine, ne sont pas toujours exempts de folie. Aussi les personnages de M.Jo et du Chinois, à quelques présences, présentent une forme de démesure.

⁹² ACHN, p. 40.

Conclusion

En définitive, cette étude stylistique de la folie dans le « cycle du *Barrage* » confirme que ce motif est au cœur de l'écriture durassienne. Néanmoins, il est intéressant de noter qu'à aucun moment Marguerite Duras n'utilise les termes scientifiques exacts pour dire cette folie. A ces termes, l'auteur préfère substituer le substantif générique "folie" ainsi que les adjectifs "cinglé" et "dingo", qui ne permettent pas d'identifier des symptômes précis.

Mais, bien que les termes d'hystérie, de manie et de mélancolie n'apparaissent jamais littéralement, les différents symptômes associés à ces maladies transparaissent dans le style durassien. Ainsi, les différentes formes stylistiques programmées par l'écriture de la folie correspondent aux différentes figures que peut prendre cet état pathologique : derrière les figures hyperboliques, nous reconnaitrons l'état maniaque, le mouvement circulaire dans lequel sont pris les membres du clan familial en raison de leur acharnement, et qui les empêche de progresser, est constitutif de la mélancolie, et le rire et le pleurer spasmodiques qui figurent dans des structures antithétiques équilibrées, sont symptomatiques de l'hystérie.

De plus, les nombreuses constructions paradoxales et oxymoriques dans les séquences où se joue la folie permettent à Marguerite Duras de questionner les différentes conceptions classiques de la démence, conceptions qui tendent parfois à s'opposer. Ainsi, bien que la démence soit sémantiquement liée à l'imbécillité et à la niaiserie, nous avons démontré qu'elle a toujours été considérée par les auteurs et philosophes comme une intelligence supérieure, hors-normes. Le recours à l'oxymore et au paradoxisme permet à Marguerite Duras d'exposer ces deux conceptions diamétralement opposées de la folie dans une double lecture. L'étymologie même du terme "oxymore" contient cette association d'une intelligence et d'une stupidité puisque le mot provient du grec ancien *oxymoros*, qui signifie « fin sous une apparente niaiserie ». Ainsi, sous une apparente absurdité, l'oxymore finit par créer une réalité inattendue en associant des termes qui, sémantiquement, s'éloignent, mais sont placés dans un rapport dialectique.

Par ailleurs, le recours à ces associations de termes contradictoires permet de créer des personnages insaisissables, hermétiques. Aussi le lecteur est-il incapable, à la fin des trois œuvres, de déterminer si ces personnages sont faibles d'esprit ou s'ils sont au contraire dotés d'une surconscience et s'ils sont ces êtres acharnés ou résignés. Ce caractère insaisissable rend souvent les protagonistes incompréhensibles, ce en quoi ils se rapprochent de l'un des traits significatifs du fou. En effet, le fou, parce qu'il échappe à une norme et, par conséquent, à un état habituel moyen, est un être que l'on ne comprend pas. Ce caractère insaisissable des protagonistes du « cycle du *Barrage* » n'est pas une innovation durassienne puisqu'il figure déjà dans *L'Idiot* de Dostoïevski, paru en 1869. De la même façon que les personnages dans les trois œuvres de notre corpus, la niaiserie apparente du héros de *L'Idiot* contraste avec ses fines capacités d'analyse. A cela s'ajoute que les nombreuses juxtapositions de termes antithétiques ou, du moins, paradoxaux qui prédominent dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* pour caractériser les attitudes *anormales* des membres du clan familial sont similaires à celles qu'utilise Claude Simon dans *Le Vent* pour décrire le caractère démesuré de son personnage principal. Ainsi le héros Montès ressemble-t-il « [...] à ces acteurs mal grimés avec quelque chose d'à la fois pitoyable, vaguement inquiétant, et comique.⁹³ ».

Il semblerait également que la présence de la démesure dans la littérature, touche inévitablement à la cohésion textuelle et modifie ainsi le rapport que le lecteur entretient habituellement aux constructions syntaxiques et grammaticales. Bien que ce dernier point ne soit pas une originalité durassienne, il en est un autre où l'auteur s'inscrit en marge. En effet, alors que la démesure des héros de Dostoïevski et de Claude Simon ne perturbe pas la progression de l'intrigue, il n'en est pas de même des trois œuvres de notre corpus. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, œuvre appartenant au genre romanesque, la folie des protagonistes, parce qu'elle est un ressassement constant, empêche la progression linéaire classique du genre. Nous l'avons démontré, les nombreuses actions répétitives et identiques, qui tendent à créer un mouvement circulaire, participent à cette non-progression. Ce mouvement circulaire n'est pas seulement un enjeu narratif singulier dans l'écriture durassienne : il est la

⁹³ Claude Simon, *Le Vent*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957, p. 15.

représentation stylistique d'une conception classique de la folie. En effet, dans les textes de notre corpus, et plus particulièrement dans *Un barrage contre le Pacifique*, ce mouvement particulier qui caractérise les protagonistes est le même que celui de la mer, et plus largement, de l'eau. En liant ce mouvement, qui fait partie intégrante de la folie des protagonistes et le mouvement aqueux, Duras renoue avec une vision traditionnelle de la démence, selon laquelle l'eau et la folie ont toujours été étroitement liées. Michel Foucault explique que cette conception date de la Renaissance, époque à laquelle la population confiait les fous aux marins dans le but de les éloigner de la ville. Par extension, les auteurs ont reconnu dans l'instabilité de la folie, le mouvement aqueux : « Enfin, négligeant toute une immense littérature qui irait d'Ophélie à la Lorelei, citons seulement les grandes analyses mi-anthropologiques, mi-cosmologiques de Heinroth, qui font de la folie comme la manifestation en l'homme d'un élément obscur et aquatique, sombre désordre, chaos mouvant, germe et mort de toutes choses, qui s'oppose à la stabilité lumineuse et adulte de l'esprit.⁹⁴ ». Ainsi nous observons que non seulement les traits symptomatiques des formes de folie s'incarnent dans le style durassien mais les conceptions classiques de cette folie également.

De plus, l'intérêt de cette étude stylistique de la folie dans le « cycle du *Barrage* » est fondé sur l'observation suivante : si les formes de démence des protagonistes sont foncièrement identiques dans les trois œuvres, elles sont amenées de manière différente par l'écriture de Duras. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, l'instance narrative justifie la démence des protagonistes par le recours à des connecteurs logiques qui justifient la folie familiale. Cette folie familiale devient, dans ce roman engagé de 1950, le moteur de la dénonciation sociale et politique. En effet, les séquences où se jouent les formes de démence s'accompagnent, bien souvent, de longs passages à la tonalité pathétique, où les vices des agents du cadastre sont décrits. De plus, l'acharnement fou de la figure maternelle, qui la conduit à des actions qui se veulent révolutionnaires, fait d'elle un personnage "type" de la littérature engagée. La mère, par son attitude démesurée, prend en charge la mission de l'écrivain des années 1950, au sens où Nathalie Sarraute l'entend : « Il [le romancier]

⁹⁴ Michel Foucault, *op.cit.*, p. 23.

ne se bornera pas à décrire la société, mais il devra aider à sa transformation ; il devra collaborer à son amélioration. Il fomentera les révolutions sociales ou assurera le maintien des conquêtes révolutionnaires. C'est, vous le savez, ce que veut la littérature engagée. ».

En revanche, ces marques logiques qui légitiment la démence des protagonistes, disparaissent presque complètement de *L'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord*. Dans ces deux ouvrages, le motif de la folie est à l'origine d'une libération de l'écriture. Ainsi, dans *L'Amant*, la solitude et la violence – deux traits caractéristiques de la folie –, permettent à Duras de créer une langue singulière, faite de mots isolés et de ruptures syntaxiques brutales. Enfin, le caractère mélancolique des protagonistes de *L'Amant de la Chine du Nord* crée des passages de prose poétique. Ces passages, dans lesquels l'ordre syntaxique traditionnel se trouve modifié, touchent à la rationalité et à la cohérence.

Ainsi, cette étude stylistique démontre que les différentes figures de la folie, présentes dans le « cycle du *Barrage* », se communiquent à la phrase durassienne, par l'usage de constructions stylistiques et syntaxiques particulières et récurrentes. De plus, la folie, parce qu'elle est un écart à la norme, permet à Marguerite Duras de se libérer de la syntaxe traditionnelle et de transgresser les codes qui régissent les genres autobiographique et romanesque.

Bibliographie

Bibliographie primaire :

1. Œuvres de notre corpus :

Duras, Marguerite, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, « Folio », 1950.

Duras, Marguerite, *L'Amant*, Paris, Editions de Minuit, 1984.

Duras, Marguerite, *L'Amant de la Chine du Nord*, Paris, Gallimard, « Folio », 1991.

2. Œuvres de Marguerite Duras sollicitées :

Duras, Marguerite, *La Vie Matérielle*, Paris, P.O.L., 1987.

Duras, Marguerite, *La Pluie d'été*, Paris, P.O.L., « Folio », 1990.

Duras, Marguerite, *Ecrire*, Paris, NRF, Gallimard, 1993.

Bibliographie secondaire :

1. Sur l'œuvre de Marguerite Duras :

▪ *Monographies :*

Blot-Labarrère, Christiane, *Marguerite Duras*, Paris, Seuil, « Les Contemplations », 1992.

Borgomano, Madeleine, *Marguerite Duras, de la forme au sens*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Bouthors-Paillart, Catherine, *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Genève Droz, (« Histoire des idées et critique littéraire »), 2002.

Cassirame, Brigitte, *Marguerite Duras : les lieux du ravissement*, Paris, L'Harmattan, 2005.

▪ *Ouvrages collectifs :*

Ahlstedt, Eva dir., *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*, Göteborgs Universitet, 2008.

Alazet, Bernard, Christiane Blot-Labarrère et Robert Harvey, dir., *Marguerite Duras, la tentation du poétique*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2002.

Alazet, Bernard, dir., *Ecrire, réécrire. Bilan critique de l'œuvre de Marguerite Duras*, Paris, Lettres Minard (« La Revue des lettres modernes, Icosathèque, 19 »), 2002.

Borgomano, Madeleine, « Marguerite Duras. Ecriture du silence ou vertige de l'indicible », In Aline Mura-Brunel et Karl Cogard dir., *Limites du langage. Indicible ou silence*, pp. 333-338, Paris, L'Harmattan, 2002.

Guijarro-García, Rafael, « L'univers durassien, une mobilité stagnante », In Montserrat Serrano Mañes, M^a Carmen Molina Romero et Lina Avendaño dir., *La littérature du féminin*, Actes du Congrès international à Grenade (3-5 avril 2002), pp. 299-309, Albolote, Camares, 2002.

Saemmer, Alexandra et Stéphane Patrice, dir., *Les lectures de Marguerite Duras*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005.

Vircondelet, Alain, dir., *Marguerite Duras. Rencontres de Cerisy*, Actes de Colloque à Cerisy-la-Salle (23-30 juillet 1993) Paris, Ecriture, 1994.

▪ *Entretiens publiés :*

Costaz, Gilles, « "La littérature est illégale ou elle n'est pas" », *Le Matin*, 14 novembre 1986, pp. 24-25.

Devarrieux, Claire, « La voie du gai désespoir », *Le Monde*, 16 juin 1977, p.1, 21.

Duras, Marguerite, et Xavière Gauthier, *Les Parleuses*, Paris, Les Editions de Minuit, 1974.

Narboni, Jean, et Jacques Rivette, « La destruction de la parole », *Cahiers du Cinéma*, n°217, novembre 1969, pp. 45-47.

Nyssen, Hubert, « Marguerite Duras. "Un silence peuplé de phrases" », *Synthèses*, n°254-255, août-septembre 1967, pp. 42-50.

▪ *Articles dans des revues et autres périodiques :*

Guijarro-García, Rafael, « Une lumière ressassée. De la séduction au texte répétitif », *Logosphère (Raconter, Séduire)*, n°1, Granada, Editorial Comares, 2005, pp. 117-133.

Makward, Christiane, « Structures du silence/du délire. Marguerite Duras/Hélène Cixous », *Poétique*, vol. 9, n°35, 1978, pp. 314-324.

Noguez, Dominique, « La gloire des mots », *L'Arc*, n°98, 1985 pp. 25-39.

Šrámek, Jirí, « Le refus de la psychologie traditionnelle chez Duras », *Etudes Romanes de Brno*, n°5, 1972, pp 119-129.

Šrámek, Jirí, « Un aspect du style de Marguerite Duras. La simplicité et la rhétorique », *Etudes Romanes de Brno*, n°10, 1979.

2. Sur le corpus

Ahlstedt, Eva, *Le « cycle du Barrage » dans l'œuvre de Marguerite Duras*, Göteborg, Romanica, Gothobugensia, 2003.

Azreg Naïma, *La phrase dans l'œuvre romanesque de Marguerite Duras. Etude comparative entre L'Amant et Un barrage contre le Pacifique*, Lille, A.R.N.T, Université de Lille III, 1998.

Cousseau, Anne, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève Droz (« Histoire des idées et critique littéraire, 375 »), 1999.

Ligot, Marie-Thérèse, *Marie-Thérèse Ligot présente Un barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras*, Paris, Gallimard (« Foliothèque 18 »), 1992.

Pasquier, Isabelle, « L'Amant en éclats », *Elseneur*, n°4, 1985.

3. Sur la folie :

Baby, Yvonne, « La folie me donne de l'espoir », *Le Monde*, 17 décembre 1969, p. 23.

Danjou, Marie-Noëlle, *Raison et folie*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Depierre, Carole, *Marguerite Duras. Une écriture de la folie ?*, Thèse de 3^e cycle, Université de Bourgogne, 1988.

Dessons, Gérard, *La Manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Paris, Manucius, 2010.

Dow, Suzanne, *Madness in Twentieth-Century French Women's Writing : Leduc, Duras Beauvoir, Cardinal, Hyvrard*, Oxford / Bern / Berlin / Bruxelles / Frankfurt am Main / New York / Wien, Peter Lang, 2009.

Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1974.

Gil, Roger, *Neuropsychologie*, Paris, Masson, 2006.

Jouvenot, Christian, *La folie de Marguerite. Marguerite Duras et sa mère*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Udris, Raynalle, *Welcome Unreason. A study of « Madness » in the Novels of Marguerite Duras*, Amsterdam, Rodopi, 1993.

4. Ouvrages sur la norme :

- *La norme sociale :*

Boudon, Raymond, *et alii*, *L'explication des normes sociales*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

Canguilhem, Georges, *Le normal et le pathologique*, Paris, Presses universitaires de France, 1972.

David-Jougneau, Maryvonne, *Le dissident et l'institution ou Alice au pays des normes*, Paris, L'Harmattan, 1989.

Lacroix, Michel, *De la politesse : essai sur la littérature du savoir-vivre*, Paris, Julliard, 1990.

▪ *La norme littéraire et linguistique :*

Auroux, Sylvain, *La raison, le langage et les normes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

Berrendonner, Alain, *L'éternel grammairien. Etude sur le discours normatif*, Bern, Frankfurt/M., Peter Lang, 1982.

Cousseau, Anne et Dominique Roussel-Derès, dir., *Marguerite Duras. Marges et transgressions*, Actes de colloque des 31 mars, 1^{er} et 2 avril 2005, Université de Nancy 2-UFR de Lettres-Nancy, Presses Universitaires de Nancy (« le texte et ses marges »), 2006.

Helgorsky, Françoise, « La notion de norme en linguistique », *Le Français moderne*, n°1, pp. 1-14.

5. Ouvrages théoriques :

Benveniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, Tel, 2000.

Brunel, Pierre dir., *L'héroïsme*, Paris, Librairie Vuibert, 2000.

Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1993.

Gil, Roger, *Neuropsychologie*, Paris, Masson, 2006.

Grossman, Evelyne, *La Défiguration*, Paris, les Editions de Minuit, 2004.

Herschberg Pierrot, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 2003.

Kerbrat, Marie-Claire, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.

Monneret, Philippe, *Notions de neurolinguistique théorique*, Dijon, EUD, 2003.

Sarraute, Nathalie, *L'Ere du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.

Déclaration anti-plagiat

Document à scanner après signature
et à joindre au mémoire électronique

DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : BERYOETS..... PRENOM : ...A.M.E.L.I.E.....

DATE : 13/06/2011.

Résumé du mémoire (18 crédits) :

Si la folie est inhérente à l'œuvre de Marguerite Duras, depuis les *Impudents* jusqu'à *Ecrire*, peu de critiques se sont essayés à une étude approfondie de ce motif. Plus qu'une étude thématique, ce travail, qui porte sur les œuvres *d'Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, démontre que la pathologie qu'est la folie s'incarne dans l'écriture durassienne, par l'usage de constructions stylistiques et récurrentes. Aussi cette maladie « hors-normes » permet-elle à l'auteur de parvenir à une écriture singulière dans laquelle les codes grammaticaux et syntaxiques sont abandonnés et les contraintes formelles dépassées. Néanmoins, bien que les différentes formes de folie, -la manie, la mélancolie et l'hystérie-, soient communes aux trois œuvres de ce corpus, elles sont exposées de manière différente dans l'œuvre romanesque *d'Un barrage contre le Pacifique* et dans les récits autobiographiques de *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Ainsi, ce travail différencie les formes stylistiques programmées par l'écriture de la folie dans le genre romanesque, des formes que l'auteur réserve au genre autobiographique.

Mots clés : folie, « cycle du *Barrage* », Marguerite Duras, stylistique, norme sociale, norme morale, genre romanesque, genre autobiographique, syntaxe, démesure, transgressions.