

**Étude stylistique d'Un barrage contre le Pacifique,
L'Amant et L'Amant de la Chine du Nord : les formes
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 de la folie dans le “ Cycle du Barrage ”. Littératures. 2012. dumas-00739475

HAL Id: dumas-00739475

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00739475>

Submitted on 8 Oct 2012

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 de la folie dans le
« cycle du *Barrage* »**

Mémoire de recherche pour le master 2 Lettres et arts,
spécialité « Littératures », parcours « TRAVERSESES »

Présenté par :
Amélie BERVOETS

Directeur de recherches :
M. Julien PIAT
Maître de conférences

2011– 2012

Table des matières

Introduction	5
I) La folie durassienne: une écriture du ressassement.....	12
A) Ressassement micro-textuel et conséquences rythmiques	12
A-1) Le ressassement maniaque et le mouvement circulaire.....	12
A-2) Le ressassement et le mouvement maniaco-dépressif.....	16
A-3) Le cas de <i>L'Amant de la Chine du Nord</i> : une mélancolie poétique .	19
B) Le ressassement autobiographique et romanesque	23
B-1) L'instance narrative homodiégétique de <i>L'Amant</i> vs l'instance narrative hétérodiégétique de <i>L'Amant de la Chine du Nord</i>	23
B-2) La particularité du <i>Barrage</i> : deux parties, deux <i>tempo narratifs</i>	27
C) Marguerite Duras et l'obsession de la folie	33
C-1) Acceptions du terme « folie ».....	33
C-2) Connotations du terme « folie ».....	37
C-3) La propagation de la folie : étude des personnages secondaires	40
II) La mésinterprétation de la folie : une double lecture.....	45
A) Le fou : une conscience intellectuelle supérieure et sensible	45
A-1) L'intelligence de l'amour : l'abandon des structures répétitives propres à la mère durassienne	46
A-2) Le savoir maternel : l'origine d'une désunion du clan familial.	
Dissociations pronominales et juxtapositions	49
A-3) De l'excès à la recherche d'un nouvel équilibre : structures paradoxales et antithétiques	52
A-4) Le rire intensif et hyperbolique : intelligence du malheur ou folie ?	53
B) Folie ou transgression des codes ?	58
B-1) Le dépassement du langage ordinaire et normé : structures nominales et pronominales	58
B-2) Le refus des normes sociales	62
B-3) La transgression des codes : de la cohésion à la dislocation du clan familial. Constructions antithétiques et dissociatives	63
B-4) L'enfant et le fou : le refus du conformisme	66

B-5) Réhabilitation de la figure maternelle : les différents usages des structures impersonnelles	67
C) La folie : un état héroïque ou réducteur ?	69
C-1) L'acharnement héroïque de la figure maternelle.....	70
C-2) L'absurde obstination de la mère	72
C-3) La passivité du fou : la représentation d'un anti-héros ?.....	75
C-4) La violence du fou : une puissance non héroïque	77
III) La folie dans l'écriture durassienne : le dépassement des codes littéraires, grammaticaux et syntaxiques	80
A) De la folie du langage à la « langue folle ».....	80
A-1) La transgression dialogale dans <i>Un barrage contre le Pacifique</i>	80
A-2) Figures et transgression des normes linguistiques dans <i>L'Amant</i> et <i>L'Amant de la Chine du Nord</i>	85
B) L'évolution esthétique durassienne.....	91
B-1) La folie et l'engagement dans <i>Un barrage contre le Pacifique</i>	91
B-2) Les prémices de l'esthétique durassienne dans le roman de 1950 .	96
B-3) Folie et libération des formes dans <i>L'Amant</i> et <i>L'Amant de la Chine du Nord</i>	100
Conclusion.....	106
Bibliographie	110

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 l'on reconnaisse la démente du personnage durassien à son attitude démesurée, disproportionnée et insensée, l'état de folie est difficile à définir, car il regroupe plusieurs pathologies et présente une quantité infinie 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 « cycle du Barrage »², la folie des personnages principaux prend plusieurs formes. 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*. Cette étude, dans laquelle Foucault inventorie les différents états ayant trait à la folie, nous permet d'affirmer que les membres du clan familial durassien connaissent successivement les pathologies maniaque, mélancolique et hystérique.

Tout d'abord, dans nos trois œuvres, et tout particulièrement dans *Un barrage contre le Pacifique*, les protagonistes font preuve d'un acharnement constant, afin de pallier les conditions de vie misérables qu'ils connaissent. Cette agitation extrême 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.

Cependant, l'acharnement excessif des personnages perd parfois de sa vigueur et fait place à un renoncement, lequel conduit à une passivité. Si ce caractère inactif figure dans les trois textes, il occupe une place prépondérante dans *L'Amant de la*

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, précise que Cerasi est à l'origine de cette appellation.

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

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. Bien que ces deux pathologies que sont la manie et la mélancolie présentent des symptômes très distincts, presque antithétiques, les scientifiques s'accordent à dire qu'elles existent rarement l'une sans l'autre. Ce phénomène, appelé « maniaco-dépression » a notamment été découvert par l'un des précurseurs de la neuropathologie, Thomas Willis, que Michel Foucault cite dans son ouvrage :

" [...] 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, dans les trois œuvres du corpus, les héros présentent des symptômes de l'hystérie, pathologie qui se caractérise notamment par la présence de mouvements spasmodiques chez le sujet. Dans le texte durassien, ces spasmes apparaissent dans les nombreux passages qui mettent en scène le rire immotivé et incontrôlé des protagonistes.

Si la folie des personnages de notre corpus et de l'ensemble des textes de Marguerite Duras est manifeste, force est de constater qu'elle a fait l'objet de peu d'études approfondies. 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* — dans lequel est recensée la profusion des travaux de recherche effectués autour de l'œuvre de l'auteur, nous nous apercevons que le motif de la folie n'apparaît généralement que dans quelques chapitres isolés d'ouvrages critiques. Ainsi, le thème de la démence est certes au cœur des trois textes que nous étudions, mais les chercheurs ont choisi de mettre l'accent sur la dimension autobiographique des œuvres, la dénonciation sociale et politique de l'histoire racontée, et les singularités de l'écriture durassienne. La thématique de la folie dans le « cycle du *Barrage* » aurait donc pu constituer notre unique objet d'étude. Cependant, l'intérêt d'une approche

⁴ *Ibid.*, p. 283.

⁵ *Ibid.*, p. 292.

stylistique de ce thème durassien, que nous proposons ici, repose sur le constat suivant : les occurrences du terme « folie » sont certes de plus en plus nombreuses d'*Un barrage contre le Pacifique* à *L'Amant de la Chine du Nord*, mais cette pathologie se joue également dans des séquences où elle n'est pas nommée. De fait, les passages dans lesquels la démence n'est pas littéralement inscrite, sont marqués stylistiquement. Aussi l'essentiel de notre travail consistera-t-il à démontrer qu'il existe dans l'écriture de Marguerite Duras, des formes stylistiques représentatives de la folie.

Dans un premier temps, notre travail portera sur les figures répétitives, présentes en grand nombre dans les passages où se joue la pathologie que nous étudions, et pour cause, par l'usage de ce procédé, l'auteur manifeste l'un des traits symptomatiques essentiels de la folie de ses personnages, — symptôme commun aux pathologies maniaque, maniaco-dépressive, et mélancolique — soit ce « ressassement », facilement reconnaissable à des actes et paroles incessamment répétés à l'identique.

Cependant, bien que ces structures itératives, qui signent le caractère obsessionnel des protagonistes, figurent dans les trois textes de notre corpus, force est de reconnaître qu'elles occupent un espace textuel beaucoup plus important dans le récit autobiographique de *L'Amant*, que dans les romans d'*Un barrage contre le Pacifique* et de *L'Amant de la Chine du Nord*. Ce constat n'est pas dénué d'importance dans notre travail puisqu'il conduit à une réflexion sur l'existence éventuelle de formes — programmées par l'écriture de la folie — privilégiées pour l'écriture autobiographique, et d'autres pour le genre romanesque. Aussi cette étude de la folie engagera-t-elle des réflexions de stylistique générique.

Par ailleurs, nous verrons que dans nos trois œuvres, les différentes formes de ressassement des protagonistes se communiquent au rythme phrastique. Ainsi, le ressassement maniaque, en ce qu'il correspond à une répétition ininterrompue d'actions, donc, à une agitation excessive du personnage, donne lieu à un tempo particulièrement vif. Le mouvement propre au ressassement maniaco-dépressif, à savoir cette oscillation entre un acharnement exacerbé et une passivité, s'incarne quant à lui dans des propositions qui alternent entre segments courts et longs et entre cadences majeures et mineures. Enfin, lorsque le ressassement du protagoniste est

d'ordre mélancolique, le rythme de la prose est particulièrement lent, ce qui n'est en rien surprenant, puisque comme nous l'avons énoncé plus haut, l'indolence et l'immobilité du sujet sont constitutives de cette pathologie. L'intérêt porté à ce dernier trouble mental sera également l'occasion d'étudier la dimension poétique des œuvres du corpus. En effet, la mélancolie des personnages du « cycle du *Barrage* » figure bien souvent dans des passages qui tendent vers une prose poétique. Ce phénomène ne résulte pas d'une esthétique proprement durassienne, puisque non seulement Aristote y fait déjà allusion dans sa *Poétique*, mais 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.

Si, comme nous venons de l'exposer, le ressassement des protagonistes a des conséquences sur la cadence phrastique, il influe aussi sur le rythme et la progression de la narration. En effet, les mêmes actions sans cesse reconduites par les personnages inscrivent le récit dans un mouvement circulaire et peu évolutif. Aussi le motif de la folie invite-t-il Marguerite Duras à dépasser la linéarité de la narration classique. Il semblerait donc que pour incarner stylistiquement cet écart avec la norme et cette démesure que représente la folie, Marguerite Duras use de formes qui transgressent les codes traditionnels.

Néanmoins, bien que nous sachions que la folie est un excès dans l'attitude du sujet, la reconnaissance de cet excès suppose une connaissance préexistante d'une mesure et d'une norme. Une première difficulté s'impose alors car, si, comme l'explique Georges Canguilhem, 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, la norme — à savoir cet état habituel moyen qui se réfère à une moyenne — ne cesse de fluctuer en ce qu'elle dépend d'un groupe, d'un moment, et d'un milieu donnés. C'est

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

pourquoi Canguilhem précise que pour juger d'une norme, il est nécessaire 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, obtenu 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.

Ainsi, sans doute est-ce parce que la singularité de l'histoire familiale durassienne ne fait pas partie de notre univers expérientiel, que les différents excès des protagonistes principaux paraissent avoir à trait à la folie. De la même façon, les membres du clan familial sont perçus comme fous par d'autres personnages qui vivent en dehors de la plaine, et qui, par conséquent, ne sont pas confrontés aux conditions de vie particulièrement difficiles sur lesquelles Marguerite Duras met l'accent dans le «cycle du *Barrage* ». Aussi le motif de la folie s'inscrit-il dans une double lecture —laquelle fera l'objet de notre deuxième étude — dans la mesure où ce qui s'apparente à une pathologie, peut également être analysé comme un état commun dans cette plaine indochinoise, à plus forte raison que la démesure des personnages principaux est partagée par bon nombre de personnages secondaires. Nous verrons en effet que les mêmes formes stylistiques employées pour incarner le comportement excessif de la famille durassienne, sont utilisées pour représenter celui des protagonistes secondaires. Il semblerait donc que l'auteur déplace et repense les frontières de la norme et de la pathologie.

Par ailleurs, l'écriture durassienne figure également la difficile distinction entre une attitude qui dépasse la mesure et un comportement qui a trait à la folie. Ainsi, dans les trois textes de notre corpus, Marguerite Duras pose certains comportements des protagonistes dans une ambivalence, laquelle est rendue stylistiquement par des constructions antithétiques et des rapports dialectiques. Nous nous intéresserons notamment à cette clairvoyance énigmatique que possède le personnage durassien (en particulier la figure maternelle) et pour cause, cette faculté peut aisément être perçue comme constitutive d'une folie, puisqu'elle échappe à toute rationalité et

⁷ Georges Canguilhem, *op cit.*, p. 98

prend un caractère absurde, mais le lecteur peut également la considérer comme la composante d'une intelligence supérieure, et par conséquent, hors normes. Nous insisterons donc sur cette « construction /déconstruction » de la folie à laquelle se livre l'écrivain, phénomène qui trouve aisément sa place dans cette étude stylistique de la démence dans le « cycle du *Barrage* », dans la mesure où de la même manière qu'il existe, dans l'écriture de Marguerite Duras, des formes privilégiées pour dire la folie des protagonistes, d'autres contribuent à mettre en doute le caractère psychotique des personnages durassiens.

Qu'il s'agisse de véritable démence ou de démesure, il est indéniable que les traits constitutifs de la singularité des personnages s'incarnent dans des structures peu communes, qui fondent l'esthétique durassienne, et qui seront l'objet de notre dernière analyse. La violence du clan familial, par exemple est bien souvent représentée dans des ruptures de construction brutales et inattendues. De même, afin de rendre compte du caractère illogique et incohérent de ses protagonistes, Duras choisit de toucher à la cohésion textuelle en rapprochant des termes contradictoires, comme en témoignent les nombreux paradoxismes et oxymores, mais également en effaçant les connecteurs logiques, et en dépassant les carcans syntaxiques et grammaticaux de la phrase française. Ainsi, non seulement — comme nous l'avons expliqué plus haut — ces comportements qui tendent vers la folie bouleversent les codes narratifs que nous connaissons, mais donnent également lieu à une langue particulière.

Cependant, le lecteur peut aisément observer que cette transgression des formes normées de la langue, induite par les différents excès des personnages, est beaucoup plus présente dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, que dans *Un barrage contre le Pacifique*. En effet, si dans ce roman de 1950, le motif de la folie encourage l'auteur à dépasser quelques codes romanesques traditionnels, tels que l'échange dialogal, ou encore la linéarité de l'intrigue, la langue est, quant à elle, peu marquée par la présence de cette pathologie. Par ailleurs, dans l'œuvre du *Barrage* et contrairement aux deux autres œuvres que nous étudions, Marguerite Duras établit une corrélation entre l'attitude démentielle des actants et la situation politico-historique de l'Indochine des années 1920-1930, rendue stylistiquement par des

rapports de causes à effets, lesquels figurent généralement dans des passages descriptifs emphatiques. Il s'agira alors pour nous de démontrer que le contexte littéraire des trois textes explique ce constat selon lequel bien que les formes pathologiques dont sont atteints les personnages soient sensiblement les mêmes dans nos œuvres, l'incarnation du motif de la folie dans l'écriture de Marguerite Duras diffère d'*Un barrage contre le Pacifique* à *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*.

Nous verrons effectivement que dans les années 1950 — période à laquelle est publié *Un barrage contre le Pacifique* — une tendance littéraire, encouragée notamment par Jean-Paul Sartre, considère que l'écriture est un acte politique. Aussi n'est-il pas surprenant que le motif de la folie des personnages dans le roman du *Barrage* soit moins au service d'une esthétique que d'une écriture militante, d'autant plus quand on sait que Marguerite Duras est au plus haut de son engagement politique depuis 1944, date qui marque son adhésion au parti communiste. De la même façon, rien d'étonnant à ce que les expérimentations stylistiques que paraît favoriser la folie prime sur le contexte historique dans ces deux œuvres que sont *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, parues respectivement en 1984 et 1991. En effet, à partir des années 1960, la tendance littéraire est à la libération de la prose, aux considérations formelles, soit au renouvellement de l'acte d'écriture. Il semblerait donc que ces différentes manifestations de la folie que nous observons, permettent de périodiser les trois œuvres que nous étudions.

Il est donc manifeste que notre étude a sa place parmi la profusion des travaux critiques effectués autour de l'œuvre de Marguerite Duras. D'une part, bien que le style de l'auteur ait suscité l'intérêt de nombreux chercheurs, il n'a, à notre connaissance, pas été mis en lien avec le motif de la folie, pourtant omniprésent dans l'esthétique durassienne. Aussi notre travail aura-t-il à cœur de présenter les particularités de l'écriture de Duras sous un jour nouveau. D'autre part, si la visée de cette étude est de démontrer que la démence s'incarne stylistiquement, par le biais de procédés réguliers, nos réflexions impliqueront également des questions de stylistique générique, qui iront au-delà de l'analyse du « cycle du *Barrage* ».

I) La folie durassienne: une écriture du ressassement

A) Ressassement micro-textuel et conséquences rythmiques

A-1) Le ressassement maniaque et le mouvement circulaire

Le motif du ressassement, omniprésent dans les trois œuvres de notre corpus, peut aisément être mis en lien avec cette maladie mentale qu'est la folie, car il revêt un caractère obsessionnel, en témoignent les paroles et actes des protagonistes sans cesse répétés. Dans l'ouvrage critique intitulé *Ecritures du ressassement*, ce motif est, à plusieurs reprises, désigné comme étant une forme pathologique :

En un contexte autre que psychanalytique, il me faudrait rappeler ici que le ressassement se distingue de la simple répétition (mécanique) dans la mesure où il implique une dimension affective voire psychopathologique⁸.

Dans un premier temps, l'écriture durassienne semble faire du ressassement un trait symptomatique de l'état maniaque, en ce sens que l'agitation continue des protagonistes, caractéristique de la manie, s'incarne dans des structures itératives. Ainsi, dans *L'Amant de la Chine du Nord* : « Et à notre tour on a cru à la folie de notre mère, mais sans lui dire jamais. Elle a recommencé à acheter des palétuviers pour consolider les talus le long des semis⁹. ». L'auteur rend compte de l'acharnement de la figure maternelle par l'usage du préfixe « re- », suivi du verbe, qui, sémantiquement, désigne la répétition d'une action. Si le verbe « recommencer » suppose une interruption entre la fin d'un acte et sa reprise, il est des passages dans lesquels cet intervalle est difficilement perceptible. Dans *L'Amant* :

Je me souviens des cours de comptabilité pour mon petit frère. De l'école Universelle, tous les ans, à tous les niveaux. Il faut rattraper disait ma mère. Ça durait trois jours, jamais quatre. Jamais. On jetait l'école Universelle quand on changeait de poste. On recommençait dans le nouveau¹⁰.

⁸ Eric Benoit et alii, *Ecritures du ressassement*, Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernités 15 », 2001, p. 26.

⁹ *ACHN*, p. 103

¹⁰ *AT*, p. 12.

Non seulement le caractère incessant s'explique par la présence de verbes à l'imparfait itératif, mais également par le complément circonstanciel de temps « tous les ans », qui confère au procès une continuité et une régularité. De plus, l'usage du verbe « recommencer », parce qu'il dénote un retour à un état initial, est à l'origine d'un mouvement circulaire.

Ce mouvement est confirmé par l'usage particulier que fait Marguerite Duras du verbe « jeter ». En effet, le terme a ordinairement un aspect perfectif, c'est-à-dire qu'il comporte dans son sens même une limitation de durée, au contraire des imperfectifs, « verbes dont le procès ne suppose en lui aucune limite¹¹. ». Or, en le conjuguant à un imparfait d'habitude, Duras pose le procès dans un recommencement perpétuel. Dans la *Grammaire méthodique du français*, ce phénomène est appelé procès cyclique :

Les verbes manifestent l'un ou l'autre aspect par leur sens propre. *Entrer, sortir, naître, mourir, atteindre, trouver, ouvrir, fermer, casser, réparer* etc. sont nécessairement perfectifs : une fois son terme atteint, le procès qu'ils expriment ne peut être prolongé, mais il peut être éventuellement recommencé (il devient alors cyclique : *Elle sort tous les soirs*)¹².

Ainsi, le recours à ce mouvement circulaire se justifie en ce qu'il incarne parfaitement le ressassement des protagonistes : de même que le ressassement, la circularité est une répétition sans fin, en témoigne cet extrait d'*Un barrage contre le Pacifique* :

La mère tendit la main, prit le diamant et le remit dans son sac.
Puis, tout doucement, elle recommença à pleurer en silence. /
Pourquoi tu chiales ? demanda Suzanne / Ca va recommencer,
il va falloir tout recommencer¹³.

De la même façon que dans les deux passages que nous avons cités précédemment, issus de *L'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord*, le verbe « recommencer » évoque le monde routinier et répétitif, dans lequel vivent les membres de la famille durassienne. Par ailleurs, il figure dans une structure stylistique

¹¹ Delphine Denis, Anne Sancier-Château, *Grammaire du français*, Paris, Le livre de Poche, 1994, p. 64

¹² Martin Riegel et alii, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, p. 294.

¹³ *BCP*, p. 242.

surprenante car il est conjugué à un futur proche. Alors que le futur connote généralement l'incertitude et la nouveauté, il représente ici la certitude d'un passé qui revient à l'identique, à tel point que leur volonté n'a aucun effet sur le réel et l'agir n'a aucun sens. Notons que, contrairement au passage de *L'Amant de la Chine du Nord*, dans lequel la mère, par l'achat de nouveaux palétuviers, avait un objectif précis, à savoir « consolider les talus le long des semis¹⁴ », cet extrait du *Barrage* ne pose pas le recommencement dans une visée d'intention : « Ca va recommencer, il va falloir tout recommencer. ». Le verbe « falloir » fait du recommencement une sorte de nécessité et d'obligation. Aussi les personnages semblent-ils être pris dans ce mouvement circulaire malgré eux.

La plaine indochinoise dans laquelle vivent les protagonistes n'est pas sans lien avec ce mouvement particulier. En effet, il semblerait que ce lieu, parce qu'il est soumis à des phénomènes éternellement cycliques — tels que les vagues du Pacifique qui envahissent les terres chaque année, la saison sèche et la saison des pluies, ainsi que les naissances, survenant invariablement à la même période —, empêche une progression linéaire constante. Aussi le ressassement obsessionnel, qui ramène les protagonistes à un état initial, semble-t-il être en adéquation avec le lieu qu'ils occupent, marqué par des éléments cycliques.

C'est dans *Un barrage contre le Pacifique* que ces cycles sont fréquemment décrits :

Il en était de ces enfants comme des pluies, des fruits, des inondations. Ils arrivaient chaque année, par marée régulière, ou si l'on veut, par récolte ou par floraison. Chaque femme de la plaine, tant qu'elle était assez jeune pour être désirée par son mari, avait son enfant chaque année. A la saison sèche, lorsque les travaux des rizières se relâchaient, les hommes pensaient davantage à l'amour et les femmes étaient prises naturellement à cette saison-là [...] Cela continuait régulièrement, à un rythme végétal, comme si d'une longue et profonde respiration, chaque année, le ventre de chaque femme se gonflait d'un enfant, le rejetait, pour ensuite reprendre souffle d'un autre¹⁵.

¹⁴ *ACHN*, p. 103

¹⁵ *BCP*, p. 117

L'ensemble de ce paragraphe est construit sur la reprise de syntagmes identiques, qui créent des effets d'échos. Ainsi, certaines phrases, parce qu'elles engagent un mouvement régressif immédiat de retour vers les propositions précédentes, interrompent la linéarité de la lecture. La distribution de l'indéfini « chaque » tend à confirmer notre propos, puisque le syntagme « avait son enfant chaque année » fait écho à « ils arrivaient chaque année », et la proposition « le ventre de chaque femme se gonflait d'un enfant », constitue une résonance de la proposition précédente « chaque femme de la plaine ».

A cela s'ajoute que la métaphore dans la seconde proposition « ils arrivaient chaque année par marée régulière, ou si l'on veut, par récolte ou par floraison », fait écho à la phrase précédente dans laquelle l'auteur compare la régularité des naissances à des « pluies, des fruits, des inondations ». Peut-être pouvons-nous considérer la deuxième phrase comme une hypallage particulière : cette « figure qui attribue à un objet l'acte ou l'idée convenant à l'objet voisin¹⁶, semble ici être détournée de son usage traditionnel, en ce sens que les termes « marée », « récolte », et « floraison », qui se réfèrent aux enfants, conviennent en réalité aux « fruits » et aux « inondations » de la proposition précédente. Ce retour à la phrase initiale n'est pas sans rappeler le mouvement circulaire dans lequel sont pris les membres du clan familial.

Ce mouvement se communique également à la phrase durassienne par l'emploi de deux épanadiploses : « Ils arrivaient **chaque année**, par marée régulière, ou si l'on veut par récolte ou par floraison [...] avait son enfin **chaque année** » et « A la **saison sèche**, lorsque les travaux des rizières se relâchaient, les hommes pensaient davantage à l'amour et les femmes étaient prises naturellement à **cette saison-là**. ». La reprise, à la fin d'une phrase, d'un terme ou syntagme identique à celui situé au début de cette même proposition ou d'une proposition précédente, participe d'une circularité microstructurale. Notons que cette circularité est d'une ampleur considérable, en témoigne la valeur générique des articles définis, qui engage les hommes et les femmes, sans distinction aucune, dans ce mouvement continu.

¹⁶ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1981, p. 516.

Néanmoins, si dans cet extrait, Marguerite Duras use de la redondance, chaque syntagme répété s'accompagne d'un rhème, c'est-à-dire d'un élément nouveau introduit dans l'énoncé. Cette "répétition-variation" permet ainsi une progression du texte, bien que quelque peu ralentie par la présence de mêmes formules.

Le ralentissement de la progression textuelle, fait du ressassement un trait symptomatique d'une nouvelle pathologie : la maniaco-dépression.

A-2) Le ressassement et le mouvement maniaco-dépressif

Stéphanie Orace, qui a travaillé sur la répétition dans l'œuvre de Claude Simon, décrit un fait stylistique que nous reconnaissons dans *Un barrage contre le Pacifique* et dans *L'Amant* :

Les répétitions métalinguistiques n'ont donc pas un simple rôle de retouche, elles scandent un texte qui s'enfle de lui-même [...] Ces répétitions créent un rythme fondé sur deux mouvements antagonistes, l'élan et le repos, qui forment le cercle de l'écriture¹⁷.

Chez Marguerite Duras, ces deux mouvements paradoxaux sont reconnaissables au rythme particulier qu'ils créent. Dans *L'Amant* par exemple :

Ma mère mon amour son incroyable dégainé avec ses bas de cotons reprisés par Dô, sous les tropiques elle croit encore qu'il faut mettre des bas pour être la dame directrice de l'école, ses robes lamentables, difformes, reprisées par Dô, elle vient encore tout droit de sa ferme picarde peuplée de cousines, elle use tout jusqu'au bout, croit qu'il faut, qu'il faut mériter, ses souliers, ses souliers sont éculés, elle marche de travers, avec un mal de chien¹⁸ [...]

La première proposition de cet extrait ancre la phrase dans un rythme rapide particulièrement excessif, en témoigne l'absence de ponctuations entre les différents termes, qui constitue une transgression grammaticale. Bien que ce rythme soit soutenu dans la deuxième proposition, il est ensuite ralenti par l'emploi du rythme ternaire, composé de segments courts : « ses robes lamentables, difformes, reprisées

¹⁷ Stéphanie Orace, *Le chant de l'arabesque. Poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam, New-York, Editions Rodopi, p. 163.

¹⁸ AT, pp. 31-32

par Dô ». De plus, le syntagme « repriseses par Dô », initie un mouvement régressif et crée ainsi un effet de repos, puisqu'il apparaît déjà dans la première proposition.

La phrase se poursuit par un nouveau segment long : « elle vient tout droit de sa ferme picarde peuplée de cousines », suivi de propositions courtes : « croit qu'il faut, qu'il faut mériter, ses souliers, ses souliers sont éculés ». La répétition de ces syntagmes donne lieu à une progression textuelle singulière, car, bien que linéaire, la phrase peine à avancer. Sans doute les trois premières juxtapositions « croit qu'il faut, qu'il faut mériter, ses souliers », parce qu'elles auraient pu être réunies en une même proposition, créent ce que Stéphanie Orace appelle une « avancée-immobile¹⁹ ». Les propos de René Payant tendent à confirmer cette idée. En effet, dans l'ouvrage *Marguerite Duras à Montréal*, il explique que les variations répétitives durassiennes font avancer le texte sans le faire progresser, phénomène qu'il nomme « bégaiement discursif²⁰ ».

Il semblerait que Marguerite Duras use de la répétition dans des passages qui mettent en scène la folie du clan familial, en raison des propriétés communes que cette figure de rhétorique possède avec l'état de démence : de même que la folie, la répétition est une forme de démesure, d'ordre linguistique :

Elle constitue un écart par rapport à la loi du moindre effort, puisqu'elle impose deux éléments ou plus, là où un seul suffirait ou, plus exactement, puisqu'elle multiplie le même élément, alors qu'une seule occurrence aurait suffi²¹.

Ainsi, dans le texte durassien, la répétition d'un terme ou d'un syntagme attire l'attention sur lui et le singularise.

Par ailleurs, les deux mouvements contraires que sont l'élan et le repos, que nous avons observés dans cet extrait de *L'Amant*, figurent également dans *Un barrage contre le Pacifique*, œuvre dans laquelle le mouvement phrastique de certains passages n'est pas sans rappeler l'état maniaco-dépressif des protagonistes. Par exemple :

¹⁹ *Op. cit.*, p. 167.

²⁰ Suzanne Lamy, André Roy dir., « L'impossible voix », in *Marguerite Duras à Montréal*, Québec, Spirale, 1981, p. 165.

²¹ Madeleine Frédéric, *La répétition : étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Niemeyer, 1985, p. 89.

Elle [la mère] répétait comme une idiote les mêmes choses, les yeux aux planchers, honteuse. C'était difficile de la regarder [...] C'avait éclaté lorsque Suzanne était sortie de table. Elle [la mère] s'était enfin levée. Elle s'était jetée sur elle et elle l'avait frappée avec les poings de tout ce qui lui restait de force [...] En la battant, elle avait parlé des barrages, de la banque, de sa maladie, des leçons de piano, du cadastre, de sa vieillesse, de sa fatigue, de sa mort [...] Il y avait bien deux heures que ça durait. Elle se levait, se jetait sur Suzanne, et ensuite elle s'affalait dans son fauteuil, hébétée de fatigue, calmée²².

La décision prise par la mère de garder la bague que M. Jo. a offerte à Suzanne, provoque tout d'abord chez elle une tristesse, qui prend la forme d'un ressassement mélancolique. En effet, cet état, qui se traduit généralement par une lenteur ou une immobilité du sujet, s'incarne ici dans une *parole arrêtée* de la figure maternelle : « Elle répétait comme une idiote les mêmes choses ». Dominique Viart, qui a travaillé sur ce lien entre ressassement et mélancolie explique en quoi cette réitération est singulière : « La répétition infinie finit par user l'objet même du discours, que nul n'écoute plus et le sujet lui-même semble parfois y perdre son objet, ne se complaisant finalement plus qu'à la réitération d'un déjà dit jamais épuisé [...] Un telle complaisance ne peut être que négative, morbide — c'est-à-dire malade²³ ».

La mélancolie de la mère fait ensuite place à une violence soudaine, dont l'élan se manifeste à travers l'emploi de groupes rythmiques croissants : « Elle s'était jetée sur elle / et elle l'avait frappée avec les poings de tout ce qui lui restait de force. ». Puis, cet élan se stabilise — en témoigne la présence d'une accumulation construite sur des syntagmes de longueur égale — jusqu'à se transformer en un acharnement et un ressassement constants, en ce sens que les éléments énumérés, bien qu'ils ne soient pas inscrits dans des figures répétitives microtextuelles, ont déjà été évoqués à de nombreuses reprises dans l'œuvre.

Enfin, la cadence mineure de la dernière proposition fait décroître la violence de la mère, le dernier terme « calmée », étant isolé dans une juxtaposition, met en relief le repos du protagoniste. Nous rapprochons ce passage de la maniaque-dépression car le mouvement phrastique que nous avons commenté est analogue aux traits symptomatiques de la maladie, évoqués dans notre introduction : « [...] il arrive

²² BCP, p. 136

²³ Eric Benoît et alii, *Ecritures du ressassement*, op.cit., p. 59.

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 atrabilaire.²⁴ ».

Par ailleurs, bien que nous ayons relevé deux formes de ressassement qui apparaissent à maintes reprises dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Amant*, à savoir le ressassement maniaque, et le ressassement maniaco-dépressif, force est de constater que leur présence est amoindrie dans *L'Amant de la Chine du Nord*, voire quasi inexistante. Cette particularité se justifie par le fait que le personnage de la mère est nettement plus passif dans cette œuvre : « La mère n'empêche plus rien. Elle n'empêchera plus rien. Elle laissera se faire ce qui doit arriver. C'est tout au long de l'histoire ici racontée²⁵. ». Ainsi l'acharnement n'est plus ce qui la caractérise, et la répétition d'actions identiques, systématique dans les deux autres livres, est absente.

A-3) Le cas de *L'Amant de la Chine du Nord* : une mélancolie poétique

Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la passivité et l'immobilité de la mère font d'elle un personnage mélancolique, dont les propos s'intègrent dans une poétique narrative :

Elle leur disait de bien regarder ce ciel, bleu comme en plein jour, cet éclaircissement de la terre jusqu'à la limite de la vue. 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 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. Oui, ce côté-là de la vie, à la fois infernal et irrémédiable, il fallait aussi le faire savoir aux enfants, il en était comme de regarder le ciel, la beauté des nuits du monde²⁶.

Dans cet extrait, nous retrouvons la présence des répétitions métalinguistiques, à la différence que celles-ci ne sont pas constitutives de l'état maniaque, comme c'était le cas dans les œuvres d'*Un barrage contre le Pacifique* et de *L'Amant*, mais

²⁴ Cf : p. 7 de ce mémoire

²⁵ *ACHN*, p. 15.

²⁶ *ACHN*, p. 33.

rendent compte d'un ressassement mélancolique, parce qu'en lien avec des sonorités qui tendent vers le poétique. Dans *Écriture, deuil et mélancolie*, Cécile Yapaudjian-Labat évoque cette association de la mélancolie à une forme de musicalité, rendue possible par les répétitions : « La dimension obsessionnelle voire pathologique de la parole mélancolique se manifeste à travers une prose du ressassement. Prose ambivalente qui d'un côté traduit une souffrance, mais de l'autre tente de l'apaiser par la création d'un rythme, d'une dynamique, d'une musique fondée sur toutes les formes de répétition et de retour²⁷. ». Cette pathologie de la perte et du deuil qu'est la mélancolie, se manifeste à travers les trois occurrences du substantif « solitude » et du thème omniprésent de la mort. Ce dernier terme apparaît en effet deux fois dans le texte et s'accompagne de la figure dérivationnelle « enfer/infernal », ainsi que du substantif « guerres ». Sans doute l'allitération en [r], au sein de la proposition accumulative, dénote-t-elle l'expression de la souffrance : « Que ce qu'on cachait aux enfants d'habitude, il fallait au contraire le leur dire, le travail, les guerres, les séparations [...] ».

Par ailleurs, il semblerait que de cette souffrance naisse une forme de joie et de beauté. Ce rapprochement paradoxal ne constitue pas une innovation durassienne, car nous le retrouvons chez Baudelaire : « Si l'on peut soupçonner certains des écrivains romantiques d'avoir complaisamment cultivé la mélancolie comme une pose, d'autres, tel Baudelaire, qui, dans *Les Fusées* ou *Les Fleurs du Mal*, rapproche la beauté du malheur, imposent dans leurs œuvres leur relation existentielle à la mélancolie²⁸. ». Cette résonance avec la poésie baudelairienne n'est pas surprenante quand on sait l'admiration qu'éprouvait Duras pour le poète : « Le plus grand [poète] est Baudelaire. L'éternité est atteinte dans une vingtaine de poèmes [...] De Baudelaire, on doit être le premier à découvrir la splendeur.²⁹ »

Il semblerait que Marguerite Duras pose la beauté et la souffrance dans un système de tensions. En effet, les premiers bruits nocturnes énoncés, à savoir « les appels des gens », ont un caractère festif, en ce sens qu'ils sont placés au sein d'un

²⁷ Cécile Yapaudjian-Labat *Écriture, deuil et mélancolie. Les derniers textes de Samuel Beckett, Robert Pinget et Claude Simon*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2010, p. 255.

²⁸ *Ibid.*, p. 26.

²⁹ Marguerite Duras, *Le Monde extérieur*, Paris, POL, 1993, p. 139.

rythme ternaire dans lequel les propositions connotent la joie : « les appels des gens, leurs rires, leurs chants ». Cependant, dans la suite de la phrase, ces mêmes appels connotent la souffrance, puisque Duras les associe à « l'enfer de la solitude ».

Ces apparentes contradictions trouvent néanmoins leur équilibre à la fin de la phrase puisqu'au syntagme « à la fois », qui rend compte d'une simultanéité de la souffrance et de la beauté, s'ajoute un chiasme grammatical construit sur le modèle ☐ verbe + complément du nom / complément du nom + verbe☐ : « qui disaient à la fois l'enfer de la solitude et la beauté des chants qui disaient ». Souffrance et beauté tendent même à se confondre dans un rapport paronomastique : « leurs **chants**, les plaintes des **chiens** aussi ».

Qu'elles soient confondues ou placées dans un système équilibré, ces contradictions participent d'une circularité, propre à la mélancolie :

Tout acte, toute pensée, mènent à la mélancolie sans qu'il y ait jamais de résolution des contradictions. Le raisonnement circulaire constitue justement l'une des figures discursives de la mélancolie, comme le montre Marie-Claude Lambotte dans son ouvrage consacré au *Discours mélancolique*³⁰.

Bien que nous ayons déjà observé la présence d'un mouvement circulaire lorsque nous évoquions la pathologie maniaque, il convient de préciser que ce mouvement diffère de celui de la mélancolie : alors que ce sont les protagonistes qui sont à l'origine du "cercle maniaque", c'est-à-dire que c'est leur acharnement constant et leurs actions identiques et répétitives qui créent le cercle, ces mêmes protagonistes sont ☐absents☐ du cercle mélancolique, en ce sens que ce ne sont pas leurs attitudes démesurées qui créent la circularité. Ainsi, dans le passage que nous venons de commenter, même si les propos rapportés sont ceux de la figure maternelle, nous constatons que le protagoniste s'efface, les pronoms de l'énonciation se vidant peu à peu de tout référent : seul le pronom « elle », placé en tête de l'extrait, se réfère à la figure maternelle, le pronom « on » étant indéfini, et le pronom « il » étant employé dans la tournure impersonnelle « il fallait ».

Aussi pouvons-nous supposer que dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Amant*, les répétitions micro-textuelles traduisent les pathologies maniaques et

³⁰ Cécile Yapaudjian-Labat *op.cit.*, p. 234

maniaco-dépressives des protagonistes, mais les répétitions de *L'Amant de la Chine du Nord*, au sein de passages qui tendent vers le poétique, semblent être centrées sur l'écriture elle-même, une écriture mélancolique qui s'interroge sur son caractère ressassant :

Sur les planchers du pont, sur les parois du bateau, sur la mer, avec le parcours du soleil dans le ciel et celui du bateau, se dessine, se dessine et se détruit à la même lenteur, une écriture illisible et déchirantes d'ombres, d'arêtes, de traits de lumière brisée reprise dans les angles, les triangles d'une géométrie fugitive qui s'écroule au gré de l'ombre des vagues de la mer. Pour ensuite, de nouveau, inlassablement, encore exister³¹.

L'expression « écriture mélancolique » est utilisée en ce qu'elle révèle de même que la pathologie d'un deuil, celui d'une œuvre qu'aucune écriture ne parvient jamais à achever. Dans *Les Yeux verts*, Marguerite Duras explique cette impossibilité de l'écriture à atteindre son but : « Les écrits qui paraissent les plus achevés ne sont que des aspects très éloignés de ce qui a été entrevu, cette totalité inaccessible qui échappe à tout entendement, qui ne cède à rien qu'à la folie, à ce qui la détruit³². ». Le ressassement durassien incarne parfaitement cette conception de l'écriture comme principe de construction/déconstruction car les nombreuses répétitions durassiennes, parce qu'elles conduisent nécessairement à une variation, ont pour conséquence des déplacements de sens, qui participent à l'inachèvement de l'œuvre.

En définitive, il est aisé de constater que même si le motif du ressassement figure dans les trois œuvres du corpus, non seulement sa fréquence d'apparition est variable, mais il est également présenté sous diverses formes. La différence générique entre les trois textes explique ce ressassement pluriel.

³¹ ACHN, p. 229

³² Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Paris, Cahiers du cinéma, 1980, p. 80.

B) Le ressassement autobiographique et romanesque

B-1) L'instance narrative homodiégétique de *L'Amant* vs l'instance narrative hétérodiégétique de *L'Amant de la Chine du Nord*

Si, jusqu'à présent, nous avons observé que les répétitions de mêmes termes ou syntagmes signifiaient la folie des protagonistes, nous remarquons que dans *L'Amant*, certaines réitérations se trouvent dans des passages où aucune forme de démence n'est représentée. Par exemple :

Le bruit de la ville est très fort, dans le souvenir il est le son d'un film mis trop haut, qui assourdit. Je me souviens bien, la chambre est sombre, on ne parle pas, elle est entourée du vacarme continu de la ville, embarquée dans la ville, dans le train de la ville. Il n'y a pas de vitres aux fenêtres, il y a des stores et des persiennes. Sur les stores on voit les ombres des gens qui passent dans le soleil des trottoirs³³.

La répétition du substantif « ville » à la fin des trois segments juxtaposés paraît être liée à une tentative de remémoration du lieu décrit. En effet, la répétition-variation ¶ qui s'apparente ici à la figure de l'épanorthose, en ce que chaque reprise du terme apporte des précisions à ce qui est énoncé précédemment ¶ relève de la difficulté à dire l'endroit tel qu'il était véritablement.

De plus, il est possible que ces répétitions traduisent le processus de reconstitution du souvenir, à savoir que « l'écriture se concentre dans cette aptitude recherchée des signifiants à mimer le flux de la conscience discontinu, et par petites modifications à mimer encore la transformation même que la mémoire fait subir au référent³⁴. »

Ce tracé discontinu de la remémoration s'incarne dans la disposition typographique de *L'Amant*. En effet, bien souvent, les bribes de souvenirs, que l'auteur symbolise par l'usage de fragments textuels, n'obéissent pas à une progression textuelle logique ou cohérente. C'est, selon Eva Ahlstedt, ce qui fait la particularité de cette œuvre : « Un [...] trait caractéristique de la technique narrative de *L'Amant* est

³³ AT, p. 52.

³⁴ Patrick Longuet, *La mémoire dans l'œuvre de Claude Simon, Trames et figures remémoratives*, Thèse de doctorat, Grenoble, Université Stendhal, juin 1992, p. 50.

l'aspect fragmentaire de la description des personnages et du cadre, ainsi que le manque de linéarité du récit³⁵ ».

Cette écriture du souvenir, qui semble soumise aux *caprices* d'une mémoire incapable d'organiser ou de hiérarchiser les faits racontés, favorise un ressassement macro-textuel. Ainsi, le passage suivant : « Le bruit de la ville est si proche, si près, qu'on entend son frottement contre le bois des persiennes. On entend comme s'ils traversaient la chambre³⁶ » est séparé de l'extrait que nous avons cité précédemment par un long fragment. Or, le lecteur pourrait s'attendre à ce que les deux passages se suivent dans une progression thématique, à plus forte raison que le pronom « ils » et le substantif « les gens » sont coréférents.

Cette disposition chaotique est une constante dans *L'Amant*. En effet, nombreux sont les fragments qui auraient pu se suivre logiquement, mais sont séparés par d'autres, sans transition aucune. Par exemple :

Jamais bonjour, bonsoir, bonne année. Jamais parler. Jamais besoin de parler³⁷.

Non seulement aucune fête n'est célébrée dans notre famille, pas d'arbre de Noël, aucun mouchoir brodé, aucune fleur jamais. Mais aucune mort non plus, aucune sépulture, aucune mémoire³⁸.

Ces extraits sont séparés par quatre autres bribes textuelles ayant trait à de tout autres souvenirs, comme le renoncement de la mère à construire de nouveaux barrages, ou encore le contenu d'une lettre, que le petit frère de Marguerite Duras lui a envoyée alors qu'elle avait quitté l'Indochine pour la France.

Or, ces deux fragments présentent des similitudes quant à leur sujet — puisqu'ils manifestent tous deux le refus des protagonistes de se soumettre à un certain conformisme social — mais également quant à leur construction grammaticale et syntaxique. En effet, dans les deux fragments, l'absence de pronoms personnels dans l'ensemble des propositions, et la prépondérance de constructions nominales

³⁵ Eva Ahlstedt, *Le "cycle du Barrage" dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, Goteborg, Acta Universitatis Gothoburgensis, 2003, p. 42.

³⁶ AT, p. 55.

³⁷ AT, p. 69.

³⁸ AT, p. 72.

(hormis l'infinif « parler » dans le premier extrait, et le passif « n'est célébrée » dans le deuxième) sont notables. A cela s'ajoute la présence de deux négations fortes dans les deux fragments, à savoir « jamais » et « aucun(e) », sur lesquelles Duras a choisi de mettre l'accent, par l'usage de la répétition de ces deux termes dans des syntagmes successifs. Enfin, chacune de ces négations est placée dans un rythme ternaire : « Jamais bonjour, bonsoir, bonne année » et « Mais aucun mort non plus, aucune sépulture, aucune mémoire ».

Si, dans les deux premiers extraits que nous avons étudiés, qui évoquaient le bruit de la ville envahissant la chambre des amants, la coréférence du pronom « ils » et du substantif « les gens » rend surprenante leur disjonction dans deux fragments textuels qui ne se suivent pas immédiatement, il en va de même pour ces deux fragments à la structure analogue.

Ainsi, il est aisé de constater que le ressassement investit entièrement l'œuvre de *L'Amant*. Comme nous l'avons déjà observé, dans certaines séquences, les redondances durassiennes signifient l'une des formes de la folie des protagonistes, à savoir cet acharnement, qui se traduit par la répétition incessante d'actions identiques. Par ailleurs, la répétition de termes ou de constructions stylistiques identiques est également liée à l'écriture du souvenir. En effet, il semble que la répétition réponde à une recherche constante de l'auteur d'un dire plus juste, et à un désir d'atteindre le souvenir dans sa complétude.

Bien que l'œuvre de *L'Amant de la Chine du Nord* appartienne également au genre autobiographique, force est de constater que la fréquence d'apparition du ressassement est beaucoup moins importante que dans *L'Amant*. Le choix d'une autre technique narrative peut expliquer cette différence effective. En effet, si la narration de *L'Amant* est construite sur un effort de reconstitution des souvenirs, dont l'écriture mime un trajet mémoriel chaotique, *L'Amant de la Chine du Nord* — qui se présente sous la forme d'un scénario, ou de ce que nous pourrions appeler un récit filmique — est menée par une instance narrative hétérodiégétique, qui intervient peu dans le déroulement des faits et ne bouleverse pas leur linéarité.

La remémoration d'évènements concernant le passé familial n'est cependant pas exempte de l'œuvre, mais, à la différence de *L'Amant*, elle n'organise pas le récit,

en ce sens qu'elle n'est généralement pas prise en charge par l'instance narrative, mais par les protagonistes, dans l'échange dialogal :

Ca fait rien que tu n'écoutes pas. Tu peux même dormir. Raconter cette histoire c'est pour moi plus tard l'écrire. Je ne peux pas m'empêcher. Une fois j'écrirai ça : la vie de ma mère. Comment elle a été assassinée. Comment elle a mis des années à croire que c'était possible qu'on puisse voler toutes les économies de quelqu'un et ensuite ne plus jamais la revoir [...] Après quand l'eau est montée pour la première fois, ils ont dit qu'ils ne l'avaient jamais vue au cadastre de Kampot [...]³⁹

Après ce discours tenu par l'enfant, le récit reprend son cours dans sa chronologie et sa cohérence. Ainsi, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, Marguerite Duras fait le choix de placer les événements liés à la concession incultivable en arrière-plan, au contraire de *L'Amant*, où la rencontre amoureuse est sans cesse interrompue par des bribes de souvenirs de différentes époques, dispersés dans l'œuvre, qui se précisent et se complètent par le biais de leur réitération.

Il semblerait donc que les deux structures énonciatives utilisées par Marguerite Duras ne sont pas étrangères à cette différence de fréquence d'apparition du ressassement dans les deux œuvres : alors que le « je » autobiographique de *L'Amant* fait du ressassement un moteur qui fait advenir le souvenir refoulé, le narrateur hétérodiégétique de *L'Amant de la Chine du Nord* permet à l'auteur de mettre à distance le passé familial, et de restituer la rencontre amoureuse dans sa chronologie.

De plus, le caractère passif de la figure maternelle explique cette présence moins forte du ressassement dans l'œuvre. En effet, dans *Un barrage contre le Pacifique* et *L'Amant*, ce sont les actes identiques et répétitifs de la mère durassienne qui sont à l'origine de ce « ressassement stylistique » que nous avons observé, qui se manifeste sous la forme de réitérations aux niveaux micro-textuel et macro-textuel.

Or, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, l'acharnement du personnage fait place à un renoncement, qui permet aux autres membres du clan familial de se libérer de ce mouvement cyclique et répétitif dont la mère était à l'origine. Ainsi, la passivité de la mère permet l'avancée des protagonistes, et, par conséquent, la progression de l'intrigue.

³⁹ ACHN, pp. 101-102.

Par ailleurs, dans *Un barrage contre le Pacifique*, l'acharnement des protagonistes, parce qu'il occupe une place centrale, donne lieu à une évolution romanesque singulière.

B-2) La particularité du *Barrage* : deux parties, deux tempo narratifs

Les actions démesurément répétitives des protagonistes, sur lesquelles Marguerite Duras met l'accent dans la première partie du roman, s'incarnent dans une temporalité singulière, qui tend à ralentir la progression de l'intrigue. Sylvie Bourgeois explique que cette particularité durassienne se manifeste déjà dans *La Vie tranquille*, et perdure jusqu'au *Ravissement de Lol V. Stein* :

Construites autour de l'attente d'un changement, les premières œuvres de Duras mettent en scène des personnages prisonniers de vies monotones et insipides. Malgré la construction encore linéaire et assez classique de ces romans, le temps s'y écoule difficilement, de façon toujours égale, empêchant toute avancée significative qui viendrait libérer les personnages de leur sort.⁴⁰

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, l'auteur rend perceptible ce « difficile écoulement du temps » par des imparfaits d'habitude. Par exemple : « Deux mois avaient passé. La mère descendait souvent pour voir verdir les jeunes plants⁴¹. » L'aspect itératif du procès, signifié par le complément circonstanciel de temps « souvent » paraît *immobiliser* la figure maternelle dans une action identique et régulière. A cela s'ajoute que l'usage de l'imparfait pose cette stagnation du personnage dans un intervalle temporel vaste, puisque « par opposition au passé simple, l'imparfait n'envisage pas les limites du procès, auquel il n'assigne ni commencement ni fin⁴². »

De plus, dans de nombreux passages, l'absence de progression des protagonistes est inscrite dans une durée d'autant plus longue qu'elle est renforcée par une analepse :

⁴⁰ Sylvie Bourgeois, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 172

⁴¹ *BCP*, p. 57

⁴² Martin Riegel *et alii*, *Grammaire méthodique du français*, *op. cit.*, p. 306

Même depuis l'échec des barrages, il ne se passait pas un jour sans qu'elle plante quelque chose, n'importe quoi qui pousse et qui donne du bois ou des fruits ou des feuilles, ou rien, qui pousse simplement. Il y avait quelques mois elle avait planté un guau⁴³.

Ce retour à un évènement antérieur, marqué par le plus-que-parfait, souligne le caractère incessant et monotone que prend l'acharnement de la mère, puisque sa lutte contre la terre stérile qu'elle occupe, a débuté bien avant la narration.

Par opposition à un récit construit sur « une accumulation de passé simples [qui] donne au lecteur l'impression d'un récit, condensé, succinct, rapide⁴⁴ », l'importante concentration, dans le texte durassien, d'imparfaits itératifs, auxquels s'ajoutent des figures analeptiques, crée une progression romanesque particulièrement lente.

Par ailleurs, le fait que Marguerite Duras modifie la place qu'occupent traditionnellement les temps dans le récit, participe également de cette lente progression. En effet, classiquement, le récit est construit sur une succession assez homogène d'imparfaits et de passés simples :

Dans les textes, nous le savons, les temps se trouvent mêlés [...] Les récits ne sont pas faits d'imparfaits seuls ou de Passés simples seuls. La proportion du mélange diffère, mais, en général, rares sont les textes où l'un l'emporte décidément sur l'autre⁴⁵.

Or, dans la première partie d'*Un barrage contre le Pacifique*, nous constatons que les procès à l'imparfait occupent un espace textuel beaucoup plus important que ceux au passé simple.

Cette technique narrative peut paraître surprenante car l'imparfait est le temps de l'arrière-plan et établit une pause dans la narration, en ce qu'il introduit des faits d'importance secondaire, au contraire du passé simple, « temps de l'information nouvelle [qui] constitue la trame narrative du récit⁴⁶. »

⁴³ BCP, p. 115

⁴⁴ Harald Weinrich, *Le Temps*, Paris, Edition du Seuil, 1973, p. 119

⁴⁵ *Ibid*, p. 113

⁴⁶ Anne Herschberg Pierrot, *op.cit.*, p. 85

Cependant, l'acharnement pathologique dont les protagonistes font preuve, justifie cette temporalité singulière. En effet, les mêmes actes quotidiennement répétés engagent les personnages principaux dans une vie involutive, dénuée d'évènement notable. On comprend alors pourquoi Duras diminue considérablement la fréquence d'apparition du passé simple : « temps de l'évènement inouï⁴⁷ », sa présence obligerait les protagonistes à réagir en fonction du changement qu'il introduit. Or, l'un des traits symptomatiques de la folie des personnages durassiens est ce caractère statique, cette absence d'évolution. Ainsi, une alternance équilibrée de procès au passé simple et à l'imparfait, tendrait à estomper la vie excessivement monotone, propre à la famille durassienne.

Le passé simple n'est toutefois pas absent de ce roman. Mais, à de nombreuses reprises, l'auteur altère le rôle que joue traditionnellement ce temps dans le récit. Selon Paul Ricoeur, non seulement le passé simple permet de mettre en valeur le contenu du procès, mais participe également à la progression de l'intrigue :

C'est ce que fait en français le temps privilégié de la mise en relief dans l'ordre du récit, à savoir le passé simple, tandis que l'imparfait signale le glissement à l'arrière-plan des contenus racontés [...] Mais on peut étendre la même observation aux parties narratives d'un texte tel que *Le Discours de la méthode*. Descartes emploie « l'imparfait quand il immobilise sa pensée, le passé simple quand il progresse méthodiquement⁴⁸. »

Dans la première partie d'*Un barrage contre le Pacifique*, certains procès au passé simple s'éloignent de ces fonctions qui leur sont communément attribuées. Par exemple :

La mère commença à desservir puis elle se mit à ses comptes.
« Ses comptes de cinglée », comme disait Joseph⁴⁹.

Loin de faire avancer le récit, ce passage initie un mouvement régressif de retour vers l'arrière, en ce sens qu'il constitue une répétition macro-textuelle. En effet, quatre pages avant l'extrait que nous venons de citer, figurent ces lignes :

⁴⁷ *Ibid.*, p. 85

⁴⁸ Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, t.2, Paris, Ed. du Seuil, « Points Essais », 1984, p. 133

⁴⁹ *BCP*, p. 38

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 [...] Puis elle allait se remettre à ses comptes, « ses comptes de cinglée », comme disait Joseph⁵⁰.

Ainsi, la mise en relief introduite par les procès au passé simple dans la première citation, peut paraître déceptive, en ce sens que l'action de la mère figure déjà dans le texte, qui plus est, dans des propositions à l'imparfait itératif.

Par ailleurs, d'autres procès au passé simple font l'objet d'une singularité : « Et à l'heure habituelle, M.Jo déboucha du pont, assis à l'arrière de sa magnifique limousine.⁵¹ » Cette construction est peu commune, et pour cause, l'aspect itératif du procès nie l'évènement inouï censé être amené par le passé simple.

Ainsi, la prépondérance de l'imparfait et l'absence dans de nombreux passés simples, d'évènements censés apporter des changements notables dans la vie monotone des protagonistes, ralentissent la progression du récit. Le caractère statique des protagonistes, que crée le ressassement, justifie cet écart vis-à-vis de la progression romanesque classique.

Néanmoins, bien que Marguerite Duras détourne la place et le rôle qu'occupent communément les temps du récit, elle paraît respecter le schéma narratif traditionnel. En effet, dans la première partie du roman, la situation initiale est suivie de l'annonce d'un évènement à venir, qui va bouleverser la vie des personnages principaux : « Et c'est le lendemain à Ram qu'ils devaient faire la rencontre qui allait changer leur vie à tous⁵². » Comme tout élément perturbateur, l'arrivée inattendue de M.Jo dans la vie des protagonistes, placée à la suite d'une description du rituel de la famille se préparant pour aller à Ram, est signalée par le passé simple :

Quand ils allaient à Ram, la mère relevait sa natte et se chaussait. Mais elle gardait sa robe de cotonnade grenat [...] En arrivant à la cantine du Ram, ils **virent**, stationnée, dans la cour, une magnifique limousine à sept places, de couleur noire⁵³.

⁵⁰ BCP, p. 34.

⁵¹ BCP, p. 150

⁵³ BCP, p. 39

Or, cette rencontre fortuite entre M. Jo et les membres du clan familial, présentée comme étant à l'origine de changements notables dans la vie de ces derniers, ne le sera véritablement que dans la deuxième partie de l'œuvre. Dans la première partie, la présence de M. Jo conduit certes à quelques changements, mais le personnage s'intègre également à vie monotone des protagonistes, en témoignent les procès itératifs dans lesquels il figure aux côtés de la famille durassienne :

Leur tête-à-tête durait trois heures chaque jour, temps que Joseph et la mère passaient à s'occuper de choses et d'autres dehors, en attendant l'heure d'aller à Ram dans la Léon Bollée. M.Jo arrivait après la sieste ; il enlevait son chapeau, s'asseyait nonchalamment dans un fauteuil [...] ⁵⁴

Ainsi, paradoxalement, l'élément perturbateur participe de cette lente progression de l'intrigue, car la présence de M. Jo ne génère pas de péripéties, mais de nouvelles habitudes dans la vie des personnages principaux, qui viennent s'ajouter à celles décrites dans la situation initiale.

Toutefois, le diamant qu'il offre à Suzanne est à l'origine de changements considérables, qui se succéderont dans la deuxième partie du roman, dans un *tempo narratif* plus rapide. Au début de cette deuxième partie, les membres du clan familial ont quitté la plaine pour la ville, dans le but de vendre le diamant.

Ce changement de cadre constitue une rupture définitive de la monotonie familiale. En effet, alors que la plaine indochinoise, dans laquelle vivaient les personnages, favorisait le mouvement involutif dont ils semblaient prisonniers, en raison des phénomènes naturels éternellement cycliques, la ville symbolise quant à elle l'évènement ponctuel. Lieu de rencontres nouvelles, elle estompe le caractère ressassant des protagonistes, en témoigne l'usage des procès au passé simple, qui, contrairement à ceux que nous observions dans la première partie, jouent leur rôle d'évènement inouï et font progresser le récit. Par exemple : « La première fois que Suzanne se promena dans le haut quartier, ce fut donc un peu sur le conseil de Carmen ⁵⁵. »

⁵⁴ BCP, p. 68

⁵⁵ BCP, p. 185

Néanmoins, contrairement aux personnages de Joseph et de Suzanne qui évoluent, la mère figure dans les mêmes tournures itératives que nous avons relevées dans la première partie du roman : « Pendant cinq jours elle courut chez les diamantaires. D'abord chez les blancs. Elle entra avec l'air le plus naturel qu'elle pouvait avoir et racontait qu'elle voulait se débarrasser d'un bijou de famille désormais sans utilité pour elle⁵⁶. »

Il semble donc que la figure maternelle était également la cause de la stagnation de ses enfants, puisque lorsqu'ils arrivent en ville, la séparation d'avec leur mère permet à Suzanne et à Joseph de se libérer de cette vie singulièrement répétitive, qui rejaillira lorsqu'ils retourneront à la plaine : « Suzanne le quittait très peu depuis leur retour à la plaine. Lorsqu'il allait à Ram en carriole, il l'emmenait avec lui la plupart du temps⁵⁷. » Par ailleurs, le départ imminent et définitif de Joseph, permet au récit de progresser à nouveau, et ce, jusqu'à son terme. En effet, la résignation et la passivité de la mère, provoquées par l'absence de son fils, permettent la libération d'un nouveau personnage, celui de Suzanne. Ce renoncement de la mère n'est pas sans rappeler celui que nous avons constaté dans *L'Amant de la Chine du Nord*, qui facilitait le bon déroulement de l'intrigue.

En définitive, le motif du ressassement dans l'œuvre d'*Un barrage contre le Pacifique* influe sur la progression du récit : les actions identiques et répétitives des personnages, omniprésentes dans la première partie du roman, ralentissent considérablement l'avancée de la narration, tandis que l'effacement progressif de leur acharnement dans la deuxième partie du texte, permet l'enchaînement traditionnel des péripéties.

Bien que nous ayons jusque-là étudié le ressassement comme trait symptomatique de la démence des protagonistes, il existe un autre « ressassement », celui de l'auteur, qui trouve son origine dans la réécriture. En effet, la répétition-variation de l'histoire familiale, permet à Marguerite Duras de développer toujours un peu plus la folie des personnages, en témoignent les occurrences du terme, de plus en plus nombreuses d'*Un barrage contre le Pacifique* à *L'Amant de la Chine du Nord*.

⁵⁶ BCP, p. 178.

⁵⁷ BCP, p. 280.

C) Marguerite Duras et l'obsession de la folie

C-1) Acceptions du terme « folie »

Dans les trois œuvres de notre corpus, l'auteur manifeste littéralement la folie de ses protagonistes, par l'emploi de diverses occurrences du terme. Néanmoins, il semble que l'acception médicale du substantif générique « folie » est absente du texte durassien. Dans *L'Amant* par exemple :

Ce que l'on peut avancer, c'est le souvenir de cette certitude de l'être tout entier, à savoir que si la femme me touche, même légèrement, je passerai à mon tour dans un état bien pire que celui de la mort, l'état de la folie⁵⁸.

Bien que dans cet extrait, le substantif paraisse signifier la pathologie — le terme « état » étant usité dans le vocabulaire médical pour désigner une manière d'être physique ou psychique, déterminée par des traits symptomatiques —, la création, par l'imaginaire durassien, d'une contagion de la folie par contact physique, réduit la possibilité d'une interprétation clinique du mot.

Dans de nombreux autres passages du « cycle du *Barrage* », les différentes occurrences du terme « folie » n'ont pas trait à la maladie mentale, mais ont une acception métaphorique. Dans *Un barrage contre le Pacifique* :

Peut-être la dérision de tout ce à quoi elle [la mère] avait cru, du sérieux qu'elle avait mis à entreprendre toutes ses folies⁵⁹.

La pluralisation du substantif « folie » confère au terme une autre signification que la pathologie. En effet, comme le souligne Simone Molina : « Il n'y a de folie que singulière. Mis au pluriel le mot se dévalue en une série plus ou moins ordinaire, plus ou moins sympathique⁶⁰ [...] ».

Ainsi, bien que la folie signifie initialement une aliénation mentale, le terme, en prenant place dans le langage courant, a ensuite connu des extensions de sens : « Le

⁵⁸ AT, p. 104.

⁵⁹ BCP, p. 359.

⁶⁰ Patrick Chemla dir., *Expériences de la folie*, Reims, Erès, 2010, p. 51.

mot français “folie” est polysémique, ses valeurs sémantiques sont nombreuses, de la fantaisie à la maladie mentale⁶¹. ».

Les emplois élargis de la folie figurent dans le texte durassien, en témoigne notre précédente citation du *Barrage*, dans laquelle les « folies » de la figure maternelle, correspondent à des lubies, des extravagances.

Il semblerait donc que l’emploi métaphorique de la folie s’accompagne d’une hyperbolisation de la notion. Cette dernière idée n’est pas dénuée d’importance dans notre étude sémantique car, comme l’explique Olivier Soutet, l’hyperbole est une « figure qui, par une sorte de *rhétorique intégrée à la langue*, est justement connue pour faciliter les transferts de sens *par extension* et *par affaiblissement*⁶². » Aussi ce phénomène d’hyperbolisation permet-il de libérer les potentialités du terme.

Bien que jusqu’ici, les occurrences aient été de nature substantivale, les adjectifs ayant trait à la folie figurent également dans nos trois textes. Par exemple, dans *L’Amant de la Chine du Nord* :

Hélène pleure. L’enfant la prend dans ses bras et lui dit des mots d’amour. Et Hélène est heureuse et elle dit à l’enfant qu’elle est folle de lui dire des choses pareilles. Dit pas lesquelles...⁶³ »

Dans cet extrait, l’occurrence est l’objet d’un traitement particulier : de même que le substantif générique « folie » peut signifier la maladie et un comportement jugé excessif, l’auteur semble placer l’adjectif « folle » entre un sens classifiant (l’attitude de l’enfant est considérée comme relevant d’une pathologie) et un sens non-classifiant, le terme caractérisant métaphoriquement l’excentricité des propos de l’enfant. Il semblerait en effet que les « mots d’amour » que l’enfant adresse à un personnage lui aussi féminin, représentent une transgression. Peut-être pouvons nous considérer la phrase elliptique « dit pas lesquelles » comme une forme de censure des propos de l’enfant. L’adjectif pris en charge par Hélène Lagonelle désignerait ainsi une attitude en marge des codes habituels et qui fait naître chez elle un sentiment de peur.

⁶¹ Gérard Dessons, *La Manière folle*, Houilles, Manucius, 2010, p. 97

⁶² Olivier Soutet, *La polysémie*, Paris, PUPS, 2005, p. 422

⁶³ *ACHN*, p. 60

Ce sentiment n'est pas surprenant, car, dans l'imaginaire social, le fou est celui qui effraie parce qu'il ne se situe pas dans les cadres socialement délimités et codifiés.

Sans doute l'«indéniable prédilection [de Marguerite Duras] pour des personnages à la marge, marge de la société d'abord, de la composante sociale de l'identité ensuite [...]»⁶⁴ » justifie-t-elle la présence de ces différentes occurrences de la folie. En effet, le terme générique et ses dérivés, qu'ils soient utilisés dans leur acception médicale ou non, impliquent nécessairement une attitude du sujet qui dépasse la mesure. C'est pourquoi, dans les trois œuvres, certaines occurrences du terme fonctionnent comme des marqueurs d'intensité d'un sentiment ou d'une émotion d'un protagoniste. Par exemple, dans *L'Amant*, le Chinois demande à son père « de lui permettre de vivre à son tour, une fois, une passion pareille, cette folie-là, cet amour fou de la petite fille blanche⁶⁵ ». La locution figée « amour fou » dit de façon explicite la démesure du sentiment amoureux.

Par ailleurs, cette locution étant commune, du fait de son emploi fréquent dans le langage courant, son efficacité à exprimer une attitude singulière, voire pathologique, peut être mise en doute.

Néanmoins, cette expression, qui figure dans les trois œuvres que nous étudions, se trouve sans cesse remotivée par d'autres structures stylistiques, qui finissent par marginaliser véritablement le protagoniste, comme la répétition de l'adverbe « trop » au sein d'une même proposition, marquant l'excès d'amour du Chinois : « [...] ce n'était pas possible pour lui de laisser déjà cet amour, il était trop nouveau, encore trop fort, encore trop dans sa violence naissante, que c'était trop affreux encore de se séparer de son corps [...]»⁶⁶ ».

Le rire des membres du clan familial —dont la présence est notable dans les trois textes— est, lui aussi, placé dans une locution figée. Dans *Un barrage contre le Pacifique*:

⁶⁴ Anne Cousseau et Dominique Roussel-Denès dir., *Marges et Transgressions*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2006, p. 63.

⁶⁵ *AT*, p. 102.

⁶⁶ *AT*, p. 102.

Le fou rire de Joseph était contagieux. C'était un rire étouffant, encore enfantin, qui sortait avec une fougue irrésistible⁶⁷.

De même que la locution « amour fou » que nous évoquions précédemment, le mot composé « fou rire » est usité dans le langage courant, pour désigner un rire ni maîtrisé, ni contenu, et qui dépasse la mesure.

Notons que l'expression correspond à une représentation sociale de la folie. En effet, dans l'imaginaire collectif, ce rire particulier constitue l'une des caractéristiques de certains états pathologiques, en particulier l'hystérie. Cette locution peut donc être qualifiée de stéréotypée, en ce sens qu'elle attribue un même symptôme, à savoir ce rire incontrôlé, à tous les individus reconnus comme fous. Aussi ce mode de pensée préconstruit permet-il au lecteur de reconnaître chez les protagonistes durassiens, un comportement qui relève d'une pathologie. A cela s'ajoute que la locution « fou rire » est à ce point répétée dans les trois œuvres, qu'elle devient un trait symptomatique inhérent à la démence des personnages :

La famille entière regarde et ne comprend pas où est passé le Chinois. Sauf Thanh et l'enfant qui ont le fou rire⁶⁸.

L'article défini « le », qui précède le mot composé « fou rire » a une valeur spécifique ici, c'est-à-dire qu'il réfère au rire singulier des protagonistes, déjà connu du lecteur, puisque son apparition littérale et sa description sont fréquentes dans les trois textes.

Ainsi, dans le texte durassien, certaines occurrences du terme « folie » signifient l'aliénation mentale des protagonistes, et d'autres révèlent un comportement non pas pathologique, mais fantaisiste. Néanmoins, bien que Marguerite Duras joue de ce polysème linguistique, toutes les occurrences ont pour point commun de mettre l'accent sur une attitude qui dépasse la mesure et qui, par conséquent, singularise les personnages.

Si, jusqu'à présent, notre attention s'est portée sur la dénotation du terme générique « folie », c'est-à-dire sur « l'ensemble des traits de sens qui permettent la

⁶⁷ BCP, p. 48.

⁶⁸ ACHN, p. 178

dénomination [...] et l'identification [...] d'un référent"⁶⁹», l'étude de la connotation des occurrences du terme n'est pas dénuée d'intérêt, puisqu'elle permet d'accéder aux diverses conceptions que les personnages ont de la folie.

C-2) Connotations du terme « folie »

En linguistique, la connotation correspond aux « [v]aleurs sémantiques additionnelles » : indications sociolinguistiques comme le niveau de langue [...], ou idiolectales (par exemple, les valeurs affectives, métaphoriques, péjoratives ou mélioratives dont un mot est entouré dans un énoncé, et par lesquelles il est relié à d'autres) [...] ⁷⁰ ». Dans notre étude, nous nous attacherons principalement aux valeurs péjorative et méliorative des termes.

Dans les trois œuvres, les occurrences du terme « folie » sont tantôt prises en charge par l'instance narrative, tantôt par un protagoniste. Néanmoins, il semble que la connotation des occurrences varie en fonction de ces deux énonciateurs de la folie. En effet, dans la plupart des passages où c'est le narrateur qui énonce la démence, la charge de connotation semble être minimale. Dans *L'Amant de la Chine du Nord* :

La sirène du bateau a retenti. La mère devient folle. La mère se met à courir. Elle se sauve vers le bateau⁷¹.

Dans cet extrait, l'adjectif « folle » employé par l'instance narrative, souligne l'agitation extrême de la mère. Cependant, le jugement porté sur le personnage est peu prononcé, comparé aux extraits dans lesquels l'un des protagonistes mentionne la folie d'un autre personnage :

La mère commença à desservir puis elle se mit à ses comptes.
« Ses comptes de cinglée », comme disait Joseph⁷².

Ici, le vocable familier « cinglé », synonyme du terme « fou », a non seulement une connotation péjorative, mais également injurieuse. L'incapacité de Joseph à rationaliser le comportement déconcertant de la figure maternelle — qui s'obstine

⁶⁹ Anne Herschberg Pierrot, *op cit.*, p. 181.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 181.

⁷¹ *ACHN*, p. 198.

⁷² *BCP*, p. 38.

quotidiennement à faire ses comptes alors que sa situation financière n'évolue pas — explique sans doute cette violence verbale.

Le terme « cinglé » a donc un caractère réducteur, en ce sens qu'il tend à déconsidérer la mère durassienne. De plus, l'emploi de ce nom ayant trait à la folie, permet à Joseph d'instaurer une distance entre sa mère et lui, comme l'explique Michel Foucault: « Entre le fou et, et le sujet qui prononce « celui-là est fou », toute une distance est creusée [...] ⁷³ ».

Cette mise à distance du fou figure dans d'autres passages du « cycle du *Barrage* »:

Et puis la plage est complètement déserte, il n'y a rien, pas de village, pas de... rien... personne... il n'y a que des fous, des mendiants, ils vont mendier dans les bonzeries... ⁷⁴

Dans cet extrait, les jugements assumés par le personnage de l'enfant, mettent tout d'abord l'accent sur un lieu vide de toute présence, comme en témoigne le champ lexical de l'absence, rendu par l'adjectif « désert », et par les deux pronoms indéfinis « rien » et « personne ». Cependant, à la fin de la citation, l'enfant nous apprend que le lieu est occupé : « il n'y a que des fous, des mendiants ».

Cette construction palinodique, c'est-à-dire cette autocontradiction de l'enfant, donne au substantif pluriel « fous » une connotation dépréciative, puisqu'il semble que ces individus, de même que les mendiants, sont à ce point en marge de la société, que leur existence *doit* être niée.

Si le rejet de la présence du fou paraît brutal ici, il peut également être progressif. En effet, *d'Un barrage contre le Pacifique* à *L'Amant de la Chine du Nord*, Marguerite Duras réduit peu à peu la présence de l'un des membres du clan familial : la figure maternelle. Ainsi, bien que la mère durassienne puisse aisément être considérée comme le personnage principal autour duquel gravitent les autres protagonistes dans l'œuvre du *Barrage*, elle perd de son importance dans *L'Amant*, au profit de la rencontre amoureuse de l'enfant et du Chinois, et d'une place non négligeable accordée aux personnages secondaires. Enfin, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la passivité et le renoncement de la mère en font un personnage presque

⁷³ Michel Foucault *op cit.*, p. 199

⁷⁴ *ACHN*, p. 110.

absent, en témoigne notamment sa faible participation aux échanges dialogaux, qui contraste avec ses nombreuses interventions dans les dialogues du *Barrage*.

De la même façon, dans *L'Eden Cinéma*, œuvre qui constitue l'adaptation théâtrale d'*Un barrage contre le Pacifique*, la mère est au centre de l'histoire racontée par ses enfants, mais ne paraît pas avoir d'existence en dehors des récits de Joseph et de Suzanne, comme en témoignent les didascalies suivantes :

La mère restera immobile sur sa chaise, sans expression, comme statufiée, lointaine, séparée — comme la scène — de sa propre histoire [...] Ce qui pourrait être dit ici l'est directement par Suzanne et Joseph. La mère — objet du récit — n'aura jamais la parole sur elle-même⁷⁵.

Dans *L'Amant de la Chine du Nord*, comme dans *L'Eden Cinéma*, l'effacement du personnage est notable dans l'emploi particulier des pronoms personnels. En effet, en minorant l'implication de la mère dans l'échange conversationnel, l'auteur réduit l'usage du pronom « je », qui permettrait au protagoniste d'affirmer à la fois sa présence et son existence. Aussi les apparitions de la mère sont-elles généralement rendues par la troisième personne du singulier.

Or, selon Emile Benveniste, contrairement aux pronoms « je » et « tu », la troisième personne est en réalité une « non-personne⁷⁶ », en ce sens qu'elle est en dehors de l'acte d'énonciation. L'emploi de ce pronom dans le texte durassien permet donc de mettre à distance ce personnage.

Ainsi, dans les trois œuvres que nous étudions, le fou est parfois un individu méprisé, insulté, et rejeté, car son comportement singulier est incompris du plus grand nombre.

Par ailleurs, certaines occurrences de la folie n'ont pas cette connotation péjorative que nous avons étudiée précédemment. Dans *L'Amant de la Chine du Nord* par exemple : « Ce sont les enfants les plus importants de ma vie. Les plus drôles aussi pour moi. Les plus fous⁷⁷. » Ici, le caractère excessif des protagonistes ne paraît pas être méprisé, mais les membres du clan familial sont au contraire réunis dans une démesure plaisante.

⁷⁵ Marguerite Duras, *L'Eden Cinéma*, Paris, Mercure de France, 1977, p. 12.

⁷⁶ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, Tel, p. 256.

⁷⁷ *ACHN*, p. 67

Il semble qu'à chaque fois que les personnages sont rassemblés dans un excès commun, les occurrences tendent vers le positif. Dans *Un barrage contre le Pacifique* par exemple : « c'est vrai qu'on doit être un peu fous... dit Suzanne rêveusement. Joseph sourit doucement à Suzanne. Complètement fous..., dit-il⁷⁸. »

De même que dans l'extrait précédent, la folie rassemble les protagonistes. De plus, le parallélisme de construction des répliques de Joseph et de Suzanne, place les personnages dans un rapport au même. Aussi la folie a-t-elle un caractère positif lorsqu'elle crée une communauté, et, par conséquent une identité collective.

Cette « communauté de la folie » est conséquente dans le « cycle du *Barrage* », puisqu'elle ne se limite pas aux membres du clan familial mais s'étend aux habitants de la plaine indochinoise, et à d'autres personnages secondaires.

C-3) La propagation de la folie : étude des personnages secondaires

Nous l'avons dit, Marguerite Duras a une prédilection particulière pour des personnages sinon fous, du moins marginaux. Si l'accent est mis sur le caractère excessif de la famille durassienne, nous constatons que bon nombre de personnages figurant à l'arrière-plan sont atteints de cette même démesure. Par exemple, le personnage de la mendiante, qui incarne « particulièrement bien cette situation de «déclassé⁷⁹», a les mêmes traits comportementaux singuliers que la figure maternelle, en témoignent ces deux extraits de *L'Amant de la Chine du Nord* :

La mère a écouté attentivement. Et puis tout à coup là voilà qui recommence à rire, qui crie de rire. Elle fait peur⁸⁰.

Le Chinois dit qu'il y en a une de ces mendiante entre Vinh-Long et Sadec, la nuit, qui crie en riant, qui fait des discours, qui chante. Qui fait peur⁸¹.

La simultanéité du rire et du cri, présente dans les deux propositions, fait du personnage de la mendiante une sorte d'*alter ego* de la figure maternelle. De plus, le

⁷⁸ *BCP*, p. 60.

⁷⁹ Anne Cousseau et Dominique Roussel-Denès dir., *Marges et Transgressions*, p. 69.

⁸⁰ *ACHN*, p. 214.

⁸¹ *ACHN*, p. 111.

sentiment de peur, induit par ces deux attitudes féminines, est mis en valeur de façon identique, puisqu'il occupe la position finale dans les deux extraits.

Par ailleurs, c'est sans doute dans *Un barrage contre le Pacifique* que la similitude entre les personnages secondaires et le clan familial est notable. En effet, dans l'ensemble du roman, Marguerite Duras use des mêmes constructions stylistiques pour signifier le caractère excessif, voire pathologique, de ses protagonistes.

Ainsi, de même que Joseph, Suzanne, et la mère, le père d'Agosti est prisonnier d'une vie répétitive, qui l'engage dans ce mouvement circulaire que nous avons étudié au début de ce chapitre :

De temps en temps, il disparaissait pendant deux ou trois jours
et on le retrouvait régulièrement dans une fumerie de Ram [...]
Il recommençait toujours⁸².

Les termes et structures qui marquent la répétition incessante des actes du protagoniste — à savoir les verbes à l'imparfait itératif, le préfixe « re- », qui exprime le retour à un point de départ, et les adverbes de fréquence — sont en tous points identiques à ceux utilisés pour décrire l'obstination des trois personnages principaux. Ce constat ne paraît pas surprenant, car, comme nous l'avons déjà mentionné, le mouvement circulaire dans lequel sont engagés les protagonistes est en lien avec le lieu particulier qu'ils occupent, soumis à des phénomènes naturels cycliques et invariants.

Cependant, certains personnages secondaires, tels que Barner ou M. Jo, ne sont pas des habitants de cette plaine indochinoise. Ces protagonistes, qui symbolisent le monde extérieur, sont pourtant dotés des mêmes traits symptomatiques que ceux que nous observons chez la famille durassienne. Aussi l'acharnement excessif de Barner à trouver une épouse, le conduit à rejoindre le mouvement involutif, comme l'explique Marie-Thérèse Ligot : « Barner accumule les [spécimens] à qui il propose le mariage, toujours avec la même phrase après leur avoir [fait la cour] toujours selon le même protocole [...] Le monde de Barner [...] est bouclé – le tour en est fait d'innombrables fois, c'est un monde clos sur lui-même [...] »⁸³.

⁸² BCP, p. 336

⁸³ Marie Thérèse Ligot, *Marie Thérèse Ligot présente Un barrage contre le Pacifique de Marguerite Duras*, Paris, Gallimard (« Foliothèque 18 »), 1992, p. 87.

Le personnage de M. Jo, quant à lui, apparaît au début du roman comme tout à fait distinct de la mère et de ses enfants. En effet, ce protagoniste au comportement modéré, est surpris par les attitudes hors normes de la famille.

Par ailleurs, force est de constater que le personnage, au contact de la famille durassienne, modifie son comportement. D'un point de vue langagier par exemple, les propos courtois de M. Jo : « Vous permettez, madame ? demanda le planteur du Nord en s'inclinant devant la mère⁸⁴, font place à un langage beaucoup plus familier, qui est aussi celui des personnages principaux : « Maintenant c'est foutu, dit M. Jo au bout d'un moment⁸⁵. »

De plus, lorsque Suzanne mettra fin à leurs entrevues quotidiennes, M. Jo adoptera une attitude qui fait écho à celle de la figure maternelle:

Je ne peux pas, c'est impossible, geignit M. Jo. Il avait l'air de se débattre contre une image insupportable. Il trépignait. Je ne peux pas, je ne peux pas, répétait-il⁸⁶.

L'emploi du verbe « geindre » est le premier indice textuel qui permet de rapprocher ce comportement de celui de la mère. En effet, dans l'ensemble de l'œuvre, Marguerite Duras réserve ce terme à la figure maternelle : « Pauvre bête, geignait la mère, et dire qu'il a encore fait le chemin depuis Banté aujourd'hui même⁸⁷ ». A cela s'ajoute que le ressassement de M. Jo, créé par la répétition de la proposition « Je ne peux pas », rappelle celui de la mère, qui figure dans de nombreux passages du roman : « Ce type me dégoûte, me dégoûte et il ne la reverra pas sa bague⁸⁸. »

Le fait que les traits symptomatiques de la mère deviennent aussi ceux de M. Jo, semble donner à la folie un caractère contagieux. Rappelons que, dans *L'Amant*, l'idée d'une contagion de la folie figure explicitement dans le texte : « [...] si la femme me touche [...] je passerai à mon tour dans [...] l'état de la folie⁸⁹. »

⁸⁴ BCP, p. 43

⁸⁵ BCP, p. 130

⁸⁶ BCP, pp. 131-132

⁸⁷ BCP, p. 37

⁸⁸ BCP, p. 134

⁸⁹ AT, p. 104

Il semblerait donc que l'utilisation de termes et de constructions identiques pour signifier la démence des personnages principaux et secondaires, a pour fin de réunir l'ensemble des protagonistes dans une même démesure, et finit par créer une communauté de la folie.

En définitive, Marguerite Duras fait du ressassement un trait symptomatique de la folie de ses protagonistes, en témoignent leurs actions et propos répétitifs qui les engagent dans un mouvement quasi involutif. Ce mouvement particulier s'incarne dans l'écriture durassienne, aux moyens de constructions itératives, de répétitions micro-textuelles, et de figures telles que l'épanadiplose, qui tendent à clore de nombreux paragraphes sur eux-mêmes. Cependant, si ces différentes structures stylistiques induisent généralement une circularité, l'usage de la répétition-variation permet toutefois une avancée de la phrase, bien que particulièrement lente. Aux répétitions micro-textuelles s'ajoutent les redondances macro-textuelles, lesquelles, en créant des effets d'écho au sein d'une même œuvre, ralentissent considérablement la progression narrative, en particulier dans *Un barrage contre le Pacifique*.

Aussi le ressassement pathologique des personnages du « cycle du *Barrage* » a-t-il des incidences stylistiques, d'ordre phrastique et narratologique.

Par ailleurs, un autre ressassement a été l'objet de notre étude, celui de l'auteur lui-même. En effet, d'une part, le récit autobiographique de *L'Amant* est construit sur des répétitions micro et macro-textuelles, qui n'illustrent pas les actes excessivement répétitifs des protagonistes, mais servent à la reconstitution des souvenirs de l'écrivain. D'autre part, la réécriture de l'histoire familiale, à laquelle se livre Marguerite Duras, semble inhérente à cette idée de ressassement : « Redire, c'est dire autrement, et au fil de l'œuvre cet enjeu est devenu art poétique. Comme si un texte unique, sans reprise ni réécriture, restait inachevé, comme si plusieurs couches d'écriture étaient nécessaires pour approcher au mieux ce qui était à dire, à écrire [...] »⁹⁰. Le principe de réécriture permet à Marguerite Duras de développer toujours un peu plus le motif de la folie, les occurrences du terme étant de plus en plus nombreuses d'un texte à l'autre.

⁹⁰ Textes réunis par Myriem El Maizi et Brian Stimpson, *Marguerite Duras 2. Écritures, écritures*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2007, p. 63.

Notre travail sur ce polysème linguistique nous a permis d'observer que le terme semble ne jamais être employé dans son acception médicale. En effet, dans le texte durassien, les apparitions littérales de la folie ne signifient pas l'altération mentale mais désignent une fantaisie, une exubérance, autrement dit, une attitude qui dépasse la mesure. Par ailleurs, les différentes occurrences que nous avons relevées ont des connotations très différentes : si l'excès du personnage est parfois loué, il peut également être déprécié, le terme « folie » ayant alors le caractère insultant qu'il possède dans le langage courant⁹¹.

S'il est vrai que les diverses occurrences du substantif « folie » expriment une démesure et non un état pathologique, nous avons également démontré dans une étude précédente qu'il est des passages dans le « cycle du *Barrage* » où se joue une véritable démence du personnage, bien qu'aucun terme ayant trait à la folie ne figure. La difficile distinction entre démence et excès conduit donc à une double lecture de la folie. Nous verrons que cette double lecture est pleinement exploitée par Marguerite Duras dans les textes de notre corpus. En effet, dans *Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant*, et *L'Amant de la Chine du Nord*, l'auteur met en doute la folie de ses protagonistes, par le biais de rapports dialectiques. Cette étude nous permettra de démontrer qu'au moyen de certaines formes stylistiques, l'auteur ne cesse de réinterroger et de déplacer les frontières entre l'état dit « normal » et l'état pathologique.

⁹¹ Cf : Edouard Zarifian, *Les jardiniers de la folie*, Paris, Editions Odile Jacob, 1999, p. 13.

II) La mésinterprétation de la folie : une double lecture

Comme nous l'avons déjà expliqué, la folie des protagonistes durassiens est aisément reconnaissable, notamment à cet acharnement constant qui constitue l'un des traits symptomatiques essentiels de leur pathologie. Cependant, il arrive que l'état de démence des personnages ne puisse être identifié avec certitude.

Tout d'abord, dans certains passages, il est difficile de déterminer si le comportement démesuré du personnage relève d'une absurdité constitutive de sa folie, ou, comme le suggère explicitement l'auteur à certaines reprises, d'une intelligence hors-normes qui nous échappe. On se souvient notamment de cette scène de *L'Amant*, dans laquelle la figure maternelle, reconnaît en l'oiseau présent dans la pièce, le signe annonciateur de la mort de son mari. Nous verrons, à travers d'autres exemples, que c'est parce que les membres du clan familial détiennent cette surconscience, ce « savoir totalisant », qu'ils se marginalisent et que nous les pensons fous. Il semble donc que l'attitude excessive, hors-normes, du protagoniste durassien, ne relève pas systématiquement d'une pathologie. Ainsi, bien que le lecteur puisse aisément considérer que le refus des habitants de la plaine de se soumettre aux codes sociaux et moraux communément admis constitue un facteur de leur altération mentale, ce refus peut également être perçu comme une simple dissidence.

Enfin, cette double lecture de la folie que nous propose Marguerite Duras est manifeste en ce que le caractère excessif des personnages est constitutif de leur héroïsme — notamment parce qu'il les conduit à se confronter aux puissances de la nature—, mais il est aussi moqué, les différentes actions entreprises par les protagonistes se soldant, bien souvent, par des échecs.

A) Le fou : une conscience intellectuelle supérieure et sensible

A bien lire « le cycle du *Barrage* », Marguerite Duras paraît user d'une conception classique et quelque peu paradoxale de la folie, selon laquelle l'être fou, sous son apparente stupidité, est peut-être en réalité doté d'une intelligence hypersensible et supérieure. Anne Cousseau, dans *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, rapporte un entretien de l'auteur avec Jacques Chancel à propos de cette vision bien connue de la démence :

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 folie⁹².

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 paradoxismes et de structures antithétiques.

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

Il est manifeste que la figure maternelle n'échappe pas à cette hypersensibilité, que l'auteur considère comme constitutive de la folie. En effet, dans les trois textes que nous étudions, l'accent est mis sur l'amour démesuré que porte le personnage à son fils aîné. Si, dans certains passages, l'excès d'amour maternel paraît être lié à une pathologie, force est de reconnaître qu'à certaines reprises, Marguerite Duras en fait un *état* par lequel une mère passe obligatoirement. Ainsi, dans ces séquences, l'amour excessif est la représentation même de l'amour maternel. Afin de maintenir le lecteur dans cette double lecture de la folie, Marguerite Duras conserve les formes stylistiques qu'elle utilise habituellement pour signifier la folie de la mère, à savoir ces structures itératives:

Comme d'habitude ma mère m'a accompagnée et elle m'a confiée au chauffeur, toujours elle me confie aux chauffeurs des cars de Saïgon, pour le cas d'un accident, d'un incendie, d'un viol, d'une attaque de pirates, d'une panne mortelle du bac⁹³.

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

⁹² Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*, Genève, Droz, 1999, pp. 413-414.

⁹³ *AT*, p. 16.

proposition. L'auteur met donc en scène un comportement démesuré du personnage, reconnaissable à ces peurs irrationnelles (car hypothétiques) qui s'insèrent dans une gradation. Par ailleurs, contrairement aux conduites excessives habituelles de la figure maternelle qui nous échappent, cette attitude protectrice, n'a pas, semble-t-il, trait à la folie du protagoniste, car elle nous est aisément accessible et compréhensible. Aussi ce comportement, bien que répétitif, ne représente pas uniquement une particularité de la mère durassienne, mais s'inscrit dans une universalité, en ce qu'il est une représentation symbolique de la mère protectrice.

Par ailleurs, dans certaines séquences du « cycle du *Barrage* », il semble que pour mettre définitivement en doute le caractère psychotique de l'amour maternel, Duras efface les traits stylistiques a priori caractéristiques de la folie de ce personnage :

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 peine⁹⁴.

Dans ce passage, qui relate le départ du fils aîné pour la France, aucune forme répétitive, habituellement utilisée pour incarner la folie maternelle, n'apparaît. Ainsi, malgré l'utilisation de l'adjectif « folle » par la narratrice, il semble que le comportement de la mère est certes singulier — en ce qu'il est lié à une connaissance supérieure d'une séparation définitive, d'une mort symbolique du lien filial — mais ne relève pas pour autant d'une pathologie. Au moyen de cette occurrence de la folie, l'instance narrative inscrit donc l'attitude de la mère dans une démesure qu'elle ne comprend pas et à laquelle elle n'a pas accès. Ici, le caractère hors-norme de la figure maternelle réside dans cette clairvoyance, symbolisée par le verbe « voir », en ce sens que le terme ne correspond pas à une simple perception visuelle, mais au contraire à une perception extra-sensorielle, donc d'ordre supérieur.

⁹⁴ ACHN, p. 198.

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 considère que l'amour que la jeune fille éprouve pour celui qu'elle appelle son « enfant », à savoir son petit frère, 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...⁹⁵

Hélène adopte le même point de vue que Marguerite Duras qui pensait sa mère folle dans la citation précédente. Il semblerait donc qu'il existe dans le texte durassien une forme d'amour supérieure et à tel point démesurée, qu'elle échappe aux autres protagonistes, ces derniers l'apparentant à une folie.

Par ailleurs, il est manifeste que dans les deux extraits précédents, dans lesquels il est question d'un amour maternel intense, le caractère psychotique des deux personnages féminins, à savoir la figure maternelle et la jeune fille, est mis en doute par l'usage que fait Marguerite Duras des occurrences du terme « folie ». En effet, comme nous l'avons mentionné, l'adjectif « folle » pris en charge par l'instance narrative dans le premier passage connote plus une démesure qu'une véritable démence. De même, l'adjectif « dingo » employé par Hélène Lagonelle dans le deuxième passage que nous avons cité, n'a pas une acception clinique : cet adjectif, issu du milieu populaire, signifie plus l'étrangeté et la bizarrerie, que la folie. Notons que le terme « dingo », que Duras intègre dans une conversation d'enfants, prête à sourire et propose ainsi une variante moins sérieuse car plus légère, de la folie. Il faut néanmoins reconnaître qu'à partir du moment où Hélène utilise l'adjectif « folle », le ton redevient grave et une réflexion sur la folie paraît s'ouvrir.

Il semble donc qu'à certaines reprises, la présence d'une démence chez le personnage ne peut être affirmée avec certitude dans le texte durassien, comme en témoignent ces propos d'Hélène Lagonelle. En effet, dans un premier temps, bien que l'affirmation d'Hélène soit vigoureuse par l'emploi du verbe « jurer », le personnage est dans l'incapacité d'expliquer cette folie. Le jeu oppositionnel, rendu par la conjonction « mais », entourée d'une négation et d'une affirmation, met une nouvelle

⁹⁵ ACHN, p. 56.

fois en doute la folie de son amie. Dans un deuxième temps, 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 entourent l'adjectif « folle » présente un rôle stylistique. En effet, par l'usage de ce ponctuant qui suspend le sens du discours, non seulement la certitude d'Hélène décroît progressivement, mais sa réflexion se prolonge. Aussi les points de suspension fragmentent-ils un monologue intérieur d'Hélène Lagonelle.

De ces observations résulte cette idée selon laquelle la présence des occurrences du terme générique « folie » dans les séquences où se joue l'amour maternel, permet de signifier le caractère hors normes et difficilement compréhensible de cet amour. La conception durassienne va même plus loin, puisque dans *La Vie matérielle*, l'auteur écrit que toute mère représente invariablement un écart avec la norme, qui échappe à la compréhension de ses enfants :

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 enfants⁹⁶.

Dans les trois textes de notre corpus, ce caractère hors normes intrinsèque à la figure maternelle est également manifeste dans des séquences où le savoir singulier du personnage l'isole des autres protagonistes. Par ailleurs, s'il est indéniable que ce savoir est souvent d'ordre irrationnel, il semble difficile de déterminer avec certitude s'il a trait à une démence, ou à une connaissance supérieure.

A-2) Le savoir maternel : l'origine d'une désunion du clan familial. Dissociations pronominales et juxtapositions

Cette séparation de la mère et de ses enfants qu'implique ce savoir qui dépasse la mesure, figure notamment dans un passage de *L'Amant de la Chine du Nord* que nous avons déjà cité plus haut, passage dans lequel non seulement la désunion est d'ordre thématique, mais également syntaxique :

⁹⁶ Marguerite Duras, *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L, 1987, p. 56.

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 peine⁹⁷.

Il est vrai que la séparation a tout d'abord lieu au sein de la fratrie. En effet, 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, puisque 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 [...] ». Il est manifeste ici que cette séparation souhaitée par la mère (« je ne veux pas le revoir ») trouve son origine dans sa clairvoyance.

Par ailleurs, force est de constater que dans d'autres séquences, la sagacité de la mère durassienne conduit à une séparation d'avec ses enfants qui n'est pas voulue par les personnages :

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 mort⁹⁸.

Dans ce passage, les trois enfants sont réunis dans une incompréhension de leur mère. L'attitude de cette dernière est une nouvelle fois placée dans une ambivalence : bien que le comportement décrit soit proche d'une folie (en ce qu'il échappe à toute logique et à toute rationalité), il a également trait à une connaissance supérieure: « [...] qu'elle était seule à avoir vu et à savoir entendre ». Non seulement le verbe « entendre » connote l'intelligence parce qu'il renvoie au substantif

⁹⁷ *ACHN*, p. 198.

⁹⁸ *AT*, p. 42.

« 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.

Si ce savoir maternel « a-normal » occupe un espace textuel dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, il est aisé de d'observer qu'il n'en va pas de même dans notre troisième œuvre, à savoir *Un barrage contre le Pacifique*. En effet, dans ce roman, le caractère naïf de la mère est beaucoup plus présent que cette idée d'une intelligence peu commune qu'elle a en sa possession dans les deux autres textes. Ainsi, dans le roman de 1950, la mère n'est pas celle qui connaît les événements avant qu'ils se produisent, comme c'était le cas dans les citations précédentes, 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 lieu⁹⁹ ». A cela s'ajoute que même lorsque la mère connaît des instants de lucidité dans *Un barrage contre le Pacifique*, ces derniers sont inscrits dans les structures stylistiques que Marguerite Duras utilise généralement pour décrire la folie du personnage. Par exemple, lorsque la mère écrit une dernière lettre au cadastre, les formes répétitives qui traduisent son acharnement 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'honorabilité¹⁰⁰.

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.

⁹⁹ BCP, p. 26.

¹⁰⁰ BCP, p. 289.

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-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-3) 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...¹⁰¹ ». 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 dégainé avec ses bas de coton reprisés par Dô [...] elle est à enfermer, à battre à tuer¹⁰².

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

¹⁰¹ Georges Canguilhem, *Le Normal et le pathologique*, op.cit., p. 76.

¹⁰² AT, p. 31.

rapport dialectique, s'appelant et se complétant pour créer un tout indivisible mais complexe.

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 vie¹⁰³.

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 mère¹⁰⁴.

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-4) 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

¹⁰³ ACHN, p. 169.

¹⁰⁴ ACHN, p. 204.

beaucoup de temps et d'argent est un moment ambigu et double¹⁰⁵. Le lecteur est, dans un premier temps, convaincu de la folie de cette famille au rire qualifié de « fou » par l'instance 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 rien¹⁰⁶.

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 [...] ¹⁰⁷

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.

¹⁰⁵ BCP, pp. 48-53.

¹⁰⁶ BCP, pp. 48-49.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 50.

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 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 familial¹⁰⁸.

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 fort¹⁰⁹ » 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 Suzanne¹¹⁰.

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 semble être liée à un rire spasmodique :

Ah ! J'étouffe... tais-toi... tais-toi... dit la mère¹¹¹.

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 pleure¹¹².

¹⁰⁸ Anne Cousseau, *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras, op.cit.*, p. 254.

¹⁰⁹ *BCP*, p. 48

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 49

¹¹¹ *Ibid.*, p. 51

¹¹² *AT*, p. 113

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 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 pleurent¹¹³.

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, irrésistible¹¹⁴ ». 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 décontenancé¹¹⁵.

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 démence 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 expérience¹¹⁶ ». En

¹¹³ACHN, p. 111

¹¹⁴Roger Gil, *Neuropsychologie*, Paris, Masson, 2006, p. 334

¹¹⁵BCE, 49.

¹¹⁶Marie-Noëlle Danjou, *Raison et Folie*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 87

ce sens, il est difficile de juger du caractère normal ou anormal des protagonistes si leur expérience du malheur n'est pas vécue.

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 partage¹¹⁷.

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 rêveusement¹¹⁸ ». 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 raison¹¹⁹. »

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.

¹¹⁷ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op.cit., p. 44

¹¹⁸ *BCP*, p. 60

¹¹⁹ *AT*, pp. 105-106

B) Folie ou transgression des codes ?

Cette connaissance et cette intelligence supérieures du clan familial dérangeant 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 institution¹²⁰ ». 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 assujetti¹²¹.

¹²⁰ Alain Berrendonner, *L'éternel grammairien. Etude sur le discours normatif*, Bern, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1982, p. 15.

¹²¹ *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 banni¹²².

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 singulier¹²³ » 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'événement¹²⁴.

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 :

¹²² AT, p. 69.

¹²³ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*1, Paris, Gallimard, Tel, 2000, p. 151.

¹²⁴ *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 particularité¹²⁵.

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*¹²⁶.

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

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 162-163.

¹²⁶ *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 ça¹²⁷.

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 nouvelle¹²⁸ » 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.

¹²⁷ ACHN, p. 158

¹²⁸ 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 interaction¹²⁹ ».

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 parler¹³⁰.

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 recours¹³¹.

¹²⁹ Maryvonne David-Jougneau, *Le Dissident et l'institution ou Alice au pays des normes*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 142

¹³⁰ *ACHN*, p. 160.

¹³¹ 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 bienséance¹³² ». 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 rien¹³³.

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...¹³⁴?

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

¹³² Michel Lacroix, *De la politesse: essai sur la littérature du savoir-vivre*, Paris, Julliard, 1990, p. 136.

¹³³ *AT*, pp. 64-65.

¹³⁴ *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 pas¹³⁵.

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.¹³⁶ ».

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 rougit¹³⁷.

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

¹³⁵ BCP, p. 46.

¹³⁶ Op.cit., p. 150.

¹³⁷ BCP, p. 43.

pas. Cette gêne de la figure maternelle est renforcée par l'association malhabile des 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.¹³⁸

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 institution¹³⁹.

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

¹³⁸ ACHN, p. 158.

¹³⁹ 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 formidable¹⁴⁰.

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 enfants¹⁴¹.

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'enfance¹⁴².

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.

¹⁴⁰ BCP, pp. 43-44.

¹⁴¹ ACHN, p. 162.

¹⁴² 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 »¹⁴³.

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 commun¹⁴⁴ ».

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 »¹⁴⁵.

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

¹⁴³ ACHN, p. 37.

¹⁴⁴ Anne Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose, op.cit.*, pp. 27-28.

¹⁴⁵ 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 pas¹⁴⁶.

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 conséquences¹⁴⁷.

¹⁴⁶ ACHN, p. 33.

¹⁴⁷ *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 enfance¹⁴⁸.

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

¹⁴⁸ 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 »¹⁴⁹.

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 folle¹⁵⁰[...]

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

¹⁴⁹ *Op.cit.*, p. 216.

¹⁵⁰ *BCP*, p. 30.

l'ordre établi ou du moins contester la norme sociale¹⁵¹ ». 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 circonstances¹⁵².

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 crabes¹⁵³.

De même que dans le genre épique, les deux camps adverses 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 [...] ¹⁵⁴

¹⁵¹ Marie Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, Paris, P.U.F., 2000, p. 101.

¹⁵² Pierre Brunel dir., *L'héroïsme*, Paris, Librairie Vuibert, 2000, p. 4.

¹⁵³ *BCP*, p. 53.

¹⁵⁴ 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 un 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 vêtements¹⁵⁵.

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*¹⁵⁶. » 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* :

¹⁵⁵ BCP, p.120.

¹⁵⁶ 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 chances¹⁵⁷.

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 jamais¹⁵⁸.

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

¹⁵⁷ AT, p. 79.

¹⁵⁸ 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 Joseph¹⁵⁹.

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*"¹⁶⁰ ».

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 Joseph¹⁶¹.

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

¹⁵⁹ BCP, p. 34.

¹⁶⁰ *Stylistique de la prose, op.cit.*, pp. 101-102.

¹⁶¹ 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 cacheraient 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 vous¹⁶². »

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 avènements de bouts de ficelles, mais de la sorte, eux aussi, ils remplissaient leur fonction, ils bouchaient le temps devant soi¹⁶³.

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.

¹⁶² BCP, p. 124.

¹⁶³ AT, p. 12.

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

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
découragée¹⁶⁴.

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 jour¹⁶⁵.

Si dans l'extrait précédent, l'inactivité 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 :

¹⁶⁴ *ACHN*, p. 15.

¹⁶⁵ *AT*, p. 22.

La mère ne pleure pas : une morte [...] La mère, toujours sans pleurs aucun. Morte de vivre¹⁶⁶.

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 [...]¹⁶⁷.

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 [...] ».

¹⁶⁶ *ACHN*, p. 27.

¹⁶⁷ *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 mal¹⁶⁸.

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 peur¹⁶⁹.

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 antithétiques parfaitement équilibrées dont use Marguerite Duras, nous ne pouvons dire si la folie des protagonistes est "démence débile" ou surconscience, si

¹⁶⁸ *ACHN*, p. 167.

¹⁶⁹ *AT*, p. 96.

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 résoudre la question. 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.¹⁷⁰ ».

La folie est en effet difficilement perceptible, puisqu'elle fait office de norme dans le texte durassien, tous les personnages adoptant des comportements qui dépassent la mesure.

Cet écart à la norme s'incarne de différentes façons dans l'écriture durassienne. Dans *Un barrage contre le Pacifique*, l'anormalité des personnages transparait dans les dialogues, en ce sens que les personnages transgressent les règles et maximes conversationnelles qui régissent l'échange réussi. Dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, la folie ne figure pas dans les échanges entre les protagonistes et pour cause, *L'Amant* contient peu de propos au discours direct et, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, Marguerite Duras rétablit une certaine cohérence dans le dialogue. Dans ces deux dernières œuvres, la rupture conventionnelle est d'ordre linguistique, comme le montrent les constructions asyntaxiques et asémantiques que nous étudierons.

Jusqu'à présent, la différence générique entre les textes nous a permis de justifier les divers traitements que Duras fait de la folie dans le « cycle du *Barrage* ». Par ailleurs, dans notre dernier chapitre, l'accent sera mis sur les périodes auxquelles ont été publiés ces trois livres, périodes qui, selon nous, expliquent que la folie est d'ordre dialogique dans *Un barrage contre le Pacifique*, et d'ordre linguistique dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*.

¹⁷⁰ *ACHN*, p. 40.

III) La folie dans l'écriture durassienne : le dépassement des codes littéraires, grammaticaux et syntaxiques

A) De la folie du langage à la « langue folle ».

A-1) La transgression dialogale dans *Un barrage contre le Pacifique*

Dans *Un barrage contre le Pacifique*, l'écart à la norme du personnage durassien s'incarne bien souvent dans les interactions verbales. Par exemple :

Elle se leva et s'approcha de M. Jo.
— Faites pas cette gueule-là. [...]—Je suis fou de vous, déclarait sombrement. Je ne sais vraiment pas ce qui m'arrive, j'ai jamais éprouvé ça pour personne. / Faudra rien leur dire, dit Suzanne. Elle se dégagea machinalement de l'étreinte de M. Jo mais sans cesser de sourire à Joseph, à l'avenir qui approchait. / De vous avoir vue toute nue hier soir j'ai pas fermé l'œil de la nuit. / Quand ils demanderont ce que c'est, c'est moi qui leur dirai. / Je suis moins que rien pour vous, dit M. Jo, de nouveau découragé, je le sens chaque jour davantage¹⁷¹.

L'alternance des propos de M. Jo et de Suzanne suppose la présence d'un dialogue. Le début de l'échange paraît conventionnel, puisque les mouvements corporels de Suzanne, qui figurent dans la première proposition, laissent entendre que le personnage souhaite s'engager dans un échange communicatif. En effet, comme le souligne Catherine Kerbrat-Orecchioni :

Certains comportements non verbaux sont à considérer comme des *conditions de possibilité* de l'interaction, qui doivent être réunies pour que celle-ci puisse s'ouvrir/se poursuivre/cesser, les faits les plus pertinents à ce niveau étant la distance proxémique, l'orientation du corps, et le regard. A l'inauguration de l'échange, il convient de se déplacer vers l'autre, de s'en rapprocher suffisamment¹⁷² [...]

Si Suzanne apostrophe M. Jo immédiatement après s'être approchée de lui, la jeune femme déconsidère complètement son prétendant dans la suite de l'extrait, en témoigne l'usage particulier des pronoms personnels : alors que dans chacune de ses

¹⁷¹ BCP, p. 78.

¹⁷² Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, t.1, Paris, Armand Colin, 1990, p. 144.

interventions, M. Jo insère le couple « je/vous », Suzanne absente M. Jo de ses propos. Par exemple, bien que la proposition « Faudra rien leur dire, dit Suzanne » omette le pronom sujet conformément aux transcriptions conventionnelles de l'oral, nous savons que le verbe « falloir » est toujours placé dans des constructions impersonnelles, le verbe admettant uniquement « l'élément référentiellement vide *il*¹⁷³ ».

A la suite de cette réplique, le langage corporel de Suzanne traduit son refus d'une interaction conventionnelle avec M. Jo, puisque son attention se porte non sur son interlocuteur, mais sur son frère qui ne participe pas au dialogue : « Elle se dégagea machinalement de l'étreinte de M. Jo mais sans cesser de sourire à Joseph [...] ». Selon Marie-Hélène Boblet — qui explique que « le dialogue présuppose l'autre, avec qui le *Je* débat ou combat¹⁷⁴ » — l'absence d'intérêt pour un interlocuteur dans une situation communicationnelle est la transgression la plus importante : « Ce qui annule tout discours ou toute conversation, c'est la non-considération de l'autre¹⁷⁵ [...] ».

Dans l'extrait du *Barrage* que nous avons précédemment cité, il est effectivement manifeste que les deux personnages parlent alternativement sans converser. Ainsi, tandis que M. Jo exprime à Suzanne les sentiments qu'il a pour elle, cette dernière fait mention de l'arrivée du nouveau phonographe, dont Joseph et la mère n'ont pas encore connaissance. Aussi ce *dialogue* suit-il deux axes distincts qui jamais ne se rencontrent, empêchant par conséquent un enchaînement progressif.

Il n'est pas surprenant de rencontrer des dysfonctionnements dialogaux dans ce roman durassien car la pathologie qu'est la folie altère les comportements langagiers, comme l'explique Gérard Dessons :

Bien que le diagnostic de folie soit établi à partir d'une altération générale de la personnalité prenant en compte aussi bien les propos que les comportements, ce qui se passe à l'intérieur du langage — de la logorrhée au mutisme — est certainement le premier symptôme de ce que la psychiatrie et le sens commun identifient comme démence¹⁷⁶.

¹⁷³ Martin Riegel et alii, *Grammaire méthodique du français*, op. cit., p. 450.

¹⁷⁴ Marie-Hélène Boblet, *Le roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 340.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp 133-134.

¹⁷⁶ Gérard Dessons, *La Manière folle*, op.cit., p. 63.

Cette incidence de la folie sur le langage dont parle Gérard Dessons est significative dans certains passages d'*Un barrage contre le Pacifique* :

Ce type me dégoûte, me dégoûte et il ne la reverra pas sa bague. / On te parle pas de ça, dit Joseph, on te demande de manger. Elle tapa du pied et toujours en criant : Et d'ailleurs, qu'est ce que c'est ? A notre place tout le monde la garderait [...] Joseph recommença : Faut que tu boives ton café, bois au moins ton café. / Je ne boirai pas mon café parce que je suis vieille et que j'en ai marre, marre d'avoir des enfants comme j'en ai... [...] Puis elle reprit sa nouvelle rengaine. Il n'y a rien de plus dégoûtant qu'un bijou. Ca sert à rien, à rien. Et ceux qui les portent n'en ont pas besoin, moins besoin que n'importe qui [...] Un pareil dégénéré, lui donner sa bague, ce serait une honte, une honte¹⁷⁷.

Plusieurs faits stylistiques laissent entendre que le personnage de la mère est en proie au délire. Tout d'abord, la duplication de mêmes syntagmes tels que « me dégoûte, me dégoûte » ; « à rien, à rien » ; « une honte, une honte », traduisent des pensées obsessionnelles. Ensuite, certains de ses propos paraissent incohérents. Ainsi, la proposition « qu'est-ce que c'est ? » interroge essentiellement la nature d'un objet. Or, non seulement l'affirmation qui suit, à savoir « à notre place tout le monde la garderait », n'apporte pas de réponse à la question posée, mais les deux propositions ne sont pas inscrites dans un enchaînement logique.

De la même façon, la phrase « Je ne boirai pas mon café parce que je suis vieille et que j'en ai marre, marre d'avoir des enfants comme j'en ai... », est surprenante. En effet, alors que la conjonction « parce que » est principalement employée pour marquer la cause, il est difficile ici de concevoir une corrélation sémantique entre la vieillesse de la mère et son refus de boire son café. Selon Francis Berthelot, les incohérences figurant dans le discours du personnage manifestent parfois un « trouble profond¹⁷⁸ », le protagoniste incorporant ainsi « à ses divagations certains éléments de sa vie, en général ce qui le tourmente le plus¹⁷⁹. » La vieillesse semble effectivement être l'une des principales préoccupations de la figure maternelle, le terme apparaissant à de multiples reprises dans l'œuvre. Ainsi :

¹⁷⁷ BCP, pp 134-136.

¹⁷⁸ Francis Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 2001, p. 232.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 232.

En la battant, elle avait parlé des barrages, de la banque, de sa maladie, des leçons de piano, du cadastre, de sa vieillesse, de sa fatigue, de sa mort¹⁸⁰ [...] .

De nouveau, Marguerite Duras met en scène une « folie verbale », puisque les propos de la mère sont en inadéquation avec la situation décrite. En effet, dans cet extrait est relaté un accès de violence du personnage qui, après avoir appris que M. Jo a offert une bague à sa fille, soupçonne cette dernière d'avoir eu des rapports sexuels avec le jeune homme. Or, l'origine de la colère maternelle ne paraît avoir aucun lien avec sa logorrhée, dans laquelle figurent principalement les difficultés qu'elle a rencontrées depuis son installation dans la plaine. Ainsi, dans ce passage, nous reconnaissons ce « trouble profond » du personnage qu'évoquait Francis Berthelot.

Par ailleurs, si les paroles incohérentes de la mère constituent une première transgression langagière, nous constatons que, dans *Un barrage contre le Pacifique*, ses nombreux soliloques enfreignent les règles dialogales. Reprenons par exemple une partie de l'extrait que nous avons cité précédemment : « Ce type me dégoûte, me dégoûte et il ne la reverra pas sa bague. / On te parle pas de ça, dit Joseph, on te demande de manger. Elle tapa du pied et toujours en criant : Et d'ailleurs qu'est-ce que c'est¹⁸¹ ? ».

En ne respectant pas le « *principe de coopération*¹⁸² » à partir duquel tout dialogue se construit, la mère empêche l'interaction avec Joseph de s'établir. En effet, malgré l'intervention de ce dernier, les deux répliques prises en charge par la figure maternelle sont conjointes, en témoigne la conjonction de coordination « et » qui relie les deux propositions. Aussi les paroles de Joseph semblent-elles annihilées, en ce qu'elles ne sont absolument pas prises en compte par la mère, cette dernière préférant poursuivre son discours.

Si dans ce passage, seule la mère soliloque, il en est d'autres où la communication entre les personnages se trouve perturbée par deux soliloques alternés :

¹⁸⁰ BCP, p. 136

¹⁸¹ Ibid., p.

¹⁸² Sylvie Durrer, *Le dialogue romanesque*, Genève, Droz, 1994, p. 210.

Je partirai si ça me plaît, dit Suzanne. Je me plais ici, jamais je me suis autant plu quelque part. Si je veux je reste ici. [...] / Figure-toi, dit-elle, [la mère à Joseph] qu'on nous l'a demandée en mariage pas plus tard qu'il y a trois jours. Joseph n'écoutait pas. / Si je veux, je reste. Carmen me gardera, dit Suzanne. Je n'ai pas besoin qu'on me ramène. Les gens qui se croient indispensables, je les emmerde, comme ils le disent si bien. La mère ne réagit pas. / Un vendeur de fil, reprit-elle. De Calcutta. Une belle situation. / Je peux me passer de tout le monde moi aussi, dit Suzanne. / Je n'aime pas, dit la mère, ce genre de métier-là. On est indépendant sans l'être. Et puis ça doit abrutir de vendre tout le temps et tout le temps du fil¹⁸³.

La transgression communicationnelle atteint son paroxysme ici, puisque trois personnages refusent l'interaction : Joseph, à qui le discours de la mère est adressé, rend l'échange impossible par son manque d'implication ; Suzanne et la figure maternelle, quant à elles, parlent sans communiquer. Aussi sommes-nous face à un dialogue hors-normes car disloqué, les soliloques des deux personnages féminins empêchant la progression, la cohérence, et l'unité, propres au dialogue romanesque traditionnel.

Par ailleurs, nous observons que chacun des soliloques est régi par une progression interne. Par exemple, au moyen de la répétition-variation, le discours de Suzanne connaît une progression cohérente: « Si je veux je reste ici. [...] Si je veux, je reste. Carmen me gardera, dit Suzanne. » Le fait que le discours de Suzanne se poursuive sans prendre de direction nouvelle à la suite des répliques de la figure maternelle — qui portent sur un tout autre sujet que celui mentionné par la jeune femme — montre que le langage durassien n'est pas le lieu d'une activité collective, mais individuelle. L'attitude de la figure maternelle confirme ce rapport particulier au langage, en ce sens que la présence d'un interlocuteur ou d'un récepteur semble tout à fait inutile au personnage, puisque son propos se poursuit malgré l'absence de réaction de ses enfants.

Notons que ces dysfonctionnements que nous observons dans l'échange dialogal, induits par ces soliloques alternés, seront développés dans le théâtre de l'absurde au début des années 1950. Selon Michel Prunier, dans ce style théâtral, « il n'y a plus ni dialogue, ni échange, seulement une logorrhée qui enferme chacun dans

¹⁸³ BCP, pp. 234-235.

une douloureuse solitude [...] le langage ne remplit donc plus sa fonction de communication, il met seulement en évidence l'aliénation des personnages¹⁸⁴ ».

Ainsi, il semble que la folie, par le biais du dialogue absurde, conduit les personnages durassiens à transgresser l'ensemble des règles dialogales que nous connaissons : alors que le dialogue traditionnel est une interaction construite sur l'enchaînement logique de la pensée, le dialogue absurde n'est fondé ni sur une cohérence, ni sur un rapport à l'autre.

Néanmoins, il convient de préciser que dans *Un barrage contre le Pacifique*, tout dialogue n'est pas absurde. En effet, la folie étant locale dans le texte, certains échanges fonctionnent de façon tout à fait conventionnelle. Par exemple : « Il me la donnera si je pars avec lui, dit Suzanne. [...] / Partir où ? demanda Joseph. / A la ville. / Pour toujours ? / Pour huit jours¹⁸⁵. » Ici, l'échange entre Suzanne et son frère est le fruit d'un engagement mutuel, puisque la jeune femme coopère, en répondant aux questions posées par Joseph. Cet engagement mutuel, qui permet une véritable communication entre les personnages, est rétabli dans *L'Amant de la Chine du Nord*, œuvre dans laquelle les dialogues paraissent conventionnels, hormis peut-être les silences qui rendent l'échange quelque peu chaotique. Si, dans *L'Amant de la Chine du Nord*, la folie ne semble pas figurer dans les dialogues, il en va de même dans le récit autobiographique de *L'Amant*, lequel, comme nous l'avons déjà mentionné, comprend très peu de discours au style direct.

Par ailleurs, contrairement au *Barrage*, les instances narratives de *L'Amant* et de *L'Amant de la Chine du Nord*, transgressent les constructions normées de la langue française. Nous verrons donc que la folie, par le biais de créations grammaticales et syntaxiques, donne naissance à une langue nouvelle.

A-2) Figures et transgression des normes linguistiques dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*

Tout d'abord, dans les deux œuvres, la démesure ou folie des personnages se manifeste dans une construction particulière : l'oxymore. Ainsi : « Aujourd'hui je lui dis

¹⁸⁴ Michel Prunier, *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Editions Nathan, 2003, pp 127 et 131.

¹⁸⁵ *BCP*, p. 130

que c'est un bien être cette tristesse¹⁸⁶ » ; « Et puis elle crie encore tout bas¹⁸⁷ » ; « La mère toujours sans pleurs aucun. Morte de vivre¹⁸⁸. ».

Comme en témoignent les extraits précédents, cette figure de rhétorique est singulière, en ce qu'elle associe deux termes de sens contraires. Aussi cette relation asémantique constitue-t-elle une forme de transgression, comme le souligne Michel Ballabriga :

Ce qui rend l'oxymore [...] si audacieux, c'est qu'il fait pressentir d'autres rapports possibles (autres que simplement disjonctifs) entre contraires, mais il est perçu comme écart par rapport à des façons de parler / penser « plus normales¹⁸⁹ » [...]

L'oxymore représente en effet un non-sens pour l'opinion commune, puisqu'une construction qui unifie syntagmatiquement deux antonymes, est difficilement concevable dans la logique traditionnelle dualiste. Il semble donc que pour signifier l'*anormalité* que représente la folie, Marguerite Duras a recours à la construction oxymorique, connue pour son écart avec la représentation normée.

Par ailleurs, si l'oxymore a un caractère absurde, c'est-à-dire contraire à la logique commune et à la raison, les critiques sont d'avis que de cette construction naît une logique nouvelle, créée par l'écrivain qui « veut proposer une autre structuration [...] en rupture avec la structuration du langage et du monde du sens commun¹⁹⁰. ».

Aussi notre rapport à l'oxymore est-il ambivalent. Cette ambivalence ne paraît pas surprenante quand on sait que l'étymologie même du terme exprime une contradiction : « oxymore » vient de deux mots grecs, à savoir *oxus*, qui signifie « fin, spirituel », et *maurus* qui désigne la stupidité. Ce fait n'est pas sans rappeler la double représentation du fou que possède l'imaginaire collectif. En effet, comme nous l'avons expliqué dans notre travail sur « la mésinterprétation de la folie », la figure du fou est tantôt réduite, l'individu en marge étant considéré comme stupide, tantôt valorisée, en ce sens que le fou représente l'archétype du sage doté d'une intelligence supérieure. Ces similitudes quant à ces conceptions antithétiques de la démence et de

¹⁸⁶ AT, p. 57.

¹⁸⁷ ACHN, p. 25.

¹⁸⁸ ACHN, p. 27.

¹⁸⁹ Michel Ballabriga, *Sémiotique du surréalisme. André Breton ou la cohérence*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 39.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.

la structure oxymorique laissent à penser que, dans le texte durassien, l'oxymore est une figure suggestive de la folie.

La présence non négligeable de la folie dans le texte durassien paraît donc conduire à l'utilisation de structures stylistiques singulières, dont les caractéristiques sont identiques à nos représentations de cette pathologie. Dans le cas de l'oxymore par exemple, la figure de rhétorique a en commun avec la folie une certaine transgression de la norme. De plus, de même que le fou est un individu que nous ne comprenons pas, ses attitudes échappant à la raison commune, le caractère illogique de l'oxymore rend le sens de la figure difficilement accessible.

D'autres constructions dépassent les normes linguistiques dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, et ont des caractéristiques identiques à certains traits symptomatiques de la folie. L'anastrophe participe de ce rapport que nous établissons entre les figures de rhétorique utilisées par Marguerite Duras, et cette pathologie qu'est la folie.

Cette construction consiste en une inversion de l'ordre traditionnel des mots d'un énoncé. Dans *L'Amant* par exemple : « Dévergondés on était¹⁹¹. » ; « Jalouse elle est¹⁹². ». Ici, la place des termes « dévergondés » et « jalouse », va à l'encontre du modèle canonique de la phrase française car, habituellement, les adjectifs attribués sont rattachés au groupe verbal. Or, dans ces deux extraits, ils sont antéposés au sujet et au verbe, et constituent par conséquent une rupture syntaxique. Ainsi, l'anastrophe, comme l'oxymore, est appropriée pour signifier un état démesuré ou fou, puisqu'elle manifeste une transgression, d'ordre syntaxique.

De plus, de la même façon que les personnages de Duras, l'anastrophe représente une forme de violence. En effet, dans la tradition classique, cette figure, qui éloigne le mot de sa place naturelle, porte « avec soi le caractère véritable d'une passion forte et violente¹⁹³ ». Il nous faut toutefois préciser que ce que nous nommons « anastrophe » était autrefois appelée « hyperbate », de l'Antiquité jusqu'à

¹⁹¹ AT, p. 58

¹⁹² AT, p. 31.

¹⁹³ Anne-Marie Paillet, Claire Stolz dir., *L'hyperbate. Aux frontières de la phrase*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2011, p. 30.

l'époque classique. Nous verrons par la suite que l'hyperbate a aujourd'hui une autre définition.

Bien que les appellations de l'anastrophe diffèrent, la rhétorique antique et la rhétorique actuelle s'accordent sur cette idée que la rupture syntaxique brutale engendrée par cette figure, permet de mettre en valeur l'élément déplacé. Notons que dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, l'accent porte souvent sur les adverbes :

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 ¹⁹⁴ [...]

Je vois la guerre comme lui était, partout se répandre, partout pénétrer, voler, emprisonner, partout être là ¹⁹⁵ [...]

Et à notre tour on a cru à la folie de notre mère, mais sans lui dire jamais ¹⁹⁶.

Le modèle canonique de la phrase française placerait plutôt les adverbes des deux premiers extraits directement après le verbe, et l'adverbe du dernier extrait entre la préposition « sans » et le pronom « lui ». Qu'ils soient en tête ou en fin de phrase, ces termes perturbent l'ordre attendu, et attirent ainsi l'attention sur eux. Ainsi, non seulement Marguerite Duras signifie les attitudes transgressives des protagonistes au moyen de l'anastrophe, construction qui renverse l'organisation phrastique traditionnelle, mais les termes déplacés sont significatifs de ces écarts à la norme puisque les adverbes usités marquent l'excès.

Bien que dans ces citations, la position des adverbes n'est pas commune, la langue française admet tout de même ce type de déplacement. Cependant, dans les deux œuvres que nous étudions, certaines constructions semblent véritablement dépasser les formes normées de la langue, en ce qu'elles transgressent les relations syntaxiques. Par exemple, dans *L'Amant* :

Elle aurait pu mourir. Se supprimer. Disperser la communauté invivable. Faire que l'aîné soit tout à fait séparé des deux plus jeunes ¹⁹⁷.

¹⁹⁴ *AT*, p. 16

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 78.

¹⁹⁶ *ACHN*, p. 103.

Il s'agit là d'une hyperbate, c'est-à-dire une « figure par laquelle on ajoute à la phrase qui paraissait terminée une épithète, un complément ou une proposition [...]»¹⁹⁸. Dans notre citation en effet, la première proposition paraît terminée, puisqu'elle est bornée graphiquement par la ponctuation forte. Cependant, la phrase se poursuit par delà le ponctuant, car les propositions qui suivent entretiennent un rapport syntaxique avec le groupe verbal « Elle aurait pu ».

Ainsi, les segments phrastiques ne sont que des ajouts qui dépendent du cotexte de gauche, mais Duras choisit de les disjoindre par l'usage du point, quand la norme syntaxique emploierait la juxtaposition ou la coordination. Sandrine Vaudrey-Luigi explique que « les débordements phrastiques les plus fréquents à partir de *L'Amant* sont, de très loin, ceux qui isolent la conjonctive du verbe recteur¹⁹⁹ ». Dans nos deux œuvres par exemple :

Je vois que Dô et mon frère ont toujours eu accès à cette folie.
Que moi, non, je ne l'avais jamais encore vue. Que je n'avais
jamais vu ma mère dans le cas d'être folle²⁰⁰.

Elle leur disait de bien regarder ce ciel, bleu comme en plein
jour, cet éclaircissement de la terre jusqu'à la limite de la vue.
[...]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 mort²⁰¹.

Une nouvelle fois, la désunion syntaxique des propositions est surprenante, d'autant plus que la caractéristique essentielle des conjonctives réside dans ce rapport de dépendance qu'elles entretiennent avec l'élément recteur. Cependant, bien que ces hyperbates soient à l'origine d'organisations phrastiques inattendues et *anormales*, force est de constater que ni la cohésion textuelle, ni la cohérence ne sont atteintes, au contraire du passage suivant : « L'éclaircissement solaire ternissait les couleurs, écrasait²⁰². » Ici, la phrase se poursuit après le substantif « couleurs » de façon

¹⁹⁷ AT, p. 70.

¹⁹⁸ Henri Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique, op.cit.*, p. 517.

¹⁹⁹ Sandrine, Vaudrey-Luigi, *Une « liberté souvenante ». La langue romanesque de Marguerite Duras*, Paris, Thèse de doctorat de l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, novembre 2011, p. 270.

²⁰⁰ AT, p. 40.

²⁰¹ ACHN, p. 33.

²⁰² AT, p. 100

inattendue, puisque le verbe « écrasait », placé en fin de proposition, devrait en principe être juxtaposé ou coordonné à « ternissait », les deux verbes transitifs possédant le même complément d'objet direct.

Il semble que la disjonction du terme « écrasait » induit non seulement une perturbation de l'ordre phrastique, mais également un déséquilibre. Gilles Deleuze, qui a étudié la disjonction dans l'œuvre beckettienne, explique ce phénomène :

Mais voilà que, loin de l'équilibre, les disjonctions deviennent incluses, inclusives, et les connexions réflexives, suivant une démarche chaloupée qui concerne le procès de la langue et non plus le cours de la parole. [...] C'est comme si la langue tout entière se mettait à rouler, à droite à gauche, et à tanguer, en arrière en avant²⁰³ [...]

Cette perte de la stabilité qu'évoque Deleuze trouve sa place dans notre étude car la folie est un état déséquilibré, lequel, dans le texte durassien, se manifeste dans une syntaxe particulière, en ce qu'elle s'écarte de la « syntaxe formelle [...] qui règle les équilibres de la langue²⁰⁴. ».

Ainsi, dans ces deux œuvres que sont *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, la folie se manifeste dans des structures qui s'écartent des normes syntaxiques et grammaticales. Ces constructions, parce qu'elles apparaissent dans les œuvres de façon régulière, finissent par « invente[r] dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte²⁰⁵. ». A cela s'ajoute que les formes stylistiques employées par Marguerite Duras paraissent particulièrement bien choisies, dans la mesure où elles présentent des similitudes avec les symptômes de la pathologie, ainsi qu'avec les représentations que possède l'imaginaire collectif.

Nous constatons donc que, dans les trois œuvres du corpus, la folie a des incidences sur le langage. Cette pathologie permet en effet à Marguerite Duras d'explorer les impasses de la communication dans *Un barrage contre le Pacifique*, par le biais de dialogues absurdes. Par ailleurs, le langage retrouve sa fonction de communication dans les quelques discours directs de *L'Amant*, et dans les nombreux échanges de *L'Amant de la Chine du Nord*. Cependant, dans ces deux dernières

²⁰³ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Editions de Minuit, pp. 138-139.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 141.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 11.

œuvres, et contrairement au *Barrage*, la folie crée une écriture inédite et transgressive, en ce qu'elle se libère des modèles canoniques grammaticaux et syntaxiques de la phrase française.

Aussi ces observations soulèvent-elles des interrogations : Quelle est la raison de ces différences effectives entre *Un barrage contre le Pacifique* et les deux autres textes, alors que l'histoire racontée, les personnages, et les formes pathologiques sont quasiment identiques dans les trois œuvres ?

B) L'évolution esthétique durassienne

B-1) La folie et l'engagement dans *Un barrage contre le Pacifique*

Nous l'avons vu, l'aliénation des protagonistes d'*Un barrage contre le Pacifique* est manifeste dans de nombreux échanges dialogaux — lesquels sont construits sur bon nombre d'illogismes et de soliloques alternés —, qui ne sont pas sans rappeler les comportements langagiers qu'adoptent les personnages fous du théâtre de l'absurde.

Par ailleurs, l'analogie entre ce théâtre et le roman de Duras ne se limite pas au dialogue. En effet, plusieurs traits constitutifs de la folie des membres du clan familial durassien, sont similaires à ceux que l'on observe chez les « héros » de l'absurde.

Ainsi, la violence grotesque, qui « est l'une des dimensions essentielles des théâtres de l'absurde²⁰⁶ » selon Michel Prunier, figure dans de nombreux passages du *Barrage*. Les gifles que la mère tente de donner à Suzanne sans y parvenir en sont un exemple : « La mère s'élança vers sa fille et essaya de la gifler. Suzanne l'esquiva et retourna se réfugier dans l'ombre, sous le bungalow²⁰⁷. » A cela s'ajoutent les coups portés de certains personnages qui ont un caractère comique, en ce qu'ils tendent vers la clownerie — notamment autour du personnage du caporal : « Elle hurlait pour l'appeler alors que c'était parfaitement inutile, elle le savait bien, et que c'était sa femme qu'elle aurait dû appeler pour qu'elle le prévienne. D'où qu'elle se trouvât, celle-ci courait alors à bride abattue vers son mari et lui donnait une claque dans le dos²⁰⁸. »

²⁰⁶ Michel Prunier, *Le théâtre de l'absurde, op cit.*, p. 125.

²⁰⁷ *BCP*, p. 17.

²⁰⁸ *BCP*, p. 79.

Le caractère comique des personnages durassiens réside également dans cette répétition incessante de paroles et de gestes, comme en témoigne le passage suivant : « Il s'était mis à transpirer et continuait à enlever et à remettre son feutre comme si désormais, il n'avait plus su faire d'autre geste que celui-là. Son regard passait de Suzanne à la mère, de la mère à Joseph, de Suzanne à Joseph, sans s'arrêter²⁰⁹. » Ce comportement pathologique est semblable à celui que Michel Prunier observe dans certaines pièces de Beckett, ou encore dans *La Leçon* et *La Cantatrice Chauve* d'Eugène Ionesco, pièces dans lesquelles « la situation n'est qu'un éternel recommencement²¹⁰. »

Cependant, bien que leurs comportements excessifs aient des effets comiques indéniables, les personnages de l'absurde sont aussi des êtres tragiques, c'est-à-dire « aux prises avec l'inéluctable, voué(s) à la solitude, à l'échec et à la mort [...]»²¹¹. Marguerite Duras met l'accent sur ce versant tragique dans *Un barrage contre le Pacifique*, dans la mesure où les événements malheureux sont causés par des personnages qui ne peuvent s'empêcher de contredire, voire de défier les lois de la logique. Ainsi, la construction des barrages s'est faite dans « l'oubli total des méfaits pourtant certains de la mer et des crabes. » De façon similaire, dans l'ensemble du roman, la mère tente de mettre en culture sa terre, bien que les inondations soient inévitables²¹².

Par ailleurs, ces correspondances que nous observons entre la folie des personnages durassiens et l'aliénation des protagonistes du théâtre de l'absurde, sont moindres dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Ainsi, dans ces deux œuvres, et contrairement à *Un barrage contre le Pacifique*, les personnages ne soliloquent plus mais interagissent. La violence, quant à elle, reste un trait symptomatique de la

²⁰⁹ BCP, p. 151.

²¹⁰ Michel Prunier, *op cit.*, p. 94.

²¹¹ Eliane Tonnet-Lacroix, *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 100-101.

²¹² Notons que Duras présente la figure maternelle comme un personnage tragique dès les premières pages du roman, au moyen de la notion de *fatum*, — c'est-à-dire de destin — composante essentielle de la tragédie. En effet, comme le souligne Julien Piat : « La mère est un personnage fondamentalement tragique : ses « débuts » dans l'existence, rappelle-t-on, ne « la prédestinaient en rien à prendre vers la fin de sa vie une telle importance dans l'infortune ». Le vocabulaire est insistant, qui reconduit toujours à cet épisode originel qu'est la « nuit fatale » de l'écroulement des barrages. » Cf : Marguerite Duras, *Œuvres Complètes*, t.1, Paris Bibliothèque de la Pléiade, 2011, p. 1456.

démence des personnages, mais ne prête plus à rire. Enfin, l'état mélancolique, et, par conséquent, passif, des membres du clan familial durassien, réduit considérablement la présence de comportements incessamment répétitifs.

Ce constat ne paraît pas surprenant quand on sait que c'est essentiellement dans les années 1950 — période à laquelle est publié *Un barrage contre le Pacifique* —, que l'absurde occupe une place importante dans la littérature (tout particulièrement dans le théâtre). Les critiques s'accordent à dire que les événements historiques de la première moitié du siècle sont à l'origine de ce phénomène, en ce sens que ce monde empreint de folie créé par les écrivains, est une représentation de la perte des repères sociaux et moraux au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Martin Esslin ajoute que ce « monde devenu fou²¹³ » est le « moyen par lequel les auteurs [...] expriment leurs critiques [...] de notre société en désintégration [...]»²¹⁴. Aussi l'aliénation des personnages est-elle au service d'une dénonciation socio-historique chez les écrivains de l'absurde. Cependant, il convient de préciser que cette dénonciation est tacite dans le genre théâtral, puisque dans bon nombre de pièces absurdes de l'époque, aucun fait réel — politique, social ou historique — n'est mentionné pour justifier ou expliquer la folie des personnages.

En revanche, dans *Un barrage contre le Pacifique*, la démence des protagonistes est explicitement rattachée à l'injustice sociale qui règne dans l'Indochine colonisée. En effet, on apprend au début du roman que les agents du cadastre louent des terres aux habitants de la plaine qu'ils savent incultivables, en raison des marrées annuelles du Pacifique. Suite aux premières inondations, la figure maternelle, qui ne sait pas encore qu'elle a été flouée, décide d'ériger des barrages. L'« écroulement » de ces derniers et, par conséquent, la prise de conscience de la mère d'avoir en sa possession une terre stérile, est à l'origine de sa démence :

Depuis l'écroulement des barrages, elle ne pouvait presque rien essayer de dire sans se mettre à gueuler, à propos de n'importe quoi [...] On pouvait la laisser crier un moment, mais pas trop longtemps. La colère pouvait lui donner une crise. Le

²¹³ Martin Esslin, *Le Théâtre de l'absurde*, Paris, Editions Buchet/Chastel, 1977, p. 289.

²¹⁴ *Ibid*, p. 289.

docteur faisait remonter l'origine de ses crises à l'écroulement des barrages²¹⁵.

Bien que dans la suite de la citation, l'instance narrative émette une réserve sur les propos du médecin : « Peut-être se trompait-il²¹⁶ », le « diagnostic » est confirmé dans les pages qui suivent : « Le docteur n'avait pas tellement tort. On pouvait croire que c'était à partir de là que tout avait commencé²¹⁷. » Il est donc manifeste que la situation politico-historique du pays est la cause de la folie maternelle. Par ailleurs, la mainmise des colons blancs sur la terre indochinoise a également joué un rôle néfaste sur l'état de santé d'autres personnages, comme en témoigne l'extrait suivant :

La mère et Suzanne poussèrent un cri aigu d'intense satisfaction. A son tour Agosti pouffa de rire. Et le sourd glouglou qui s'élevait du côté de la caisse signifiait que le père Bart lui aussi s'en mêlait [...] Agosti continua à se marrer parce qu'il connaissait bien leur histoire, aussi bien que la sienne. Ç'aurait pu être la sienne, celle de chacun des concessionnaires de la plaine²¹⁸.

Dans ce passage, Marguerite Duras réunit plusieurs victimes du système colonial — à savoir les membres du clan familial et quelques habitants de la plaine — dans un état hystérique, représenté par ce rire excessif et qui paraît inapproprié, en ce qu'il est causé par la connaissance que les personnages ont de leurs conditions de vie misérables. Selon Stéphane Patrice, la « conscience historique » se pervertit en une « conscience hystérique » dans les écrits de Duras. Le critique ajoute que dans le texte durassien, « l'hystérie collective dessinée par les maux de l'Histoire met à mal un monde qui se dérobe²¹⁹ [...] ». Le fait de mettre l'accent sur les répercussions psychopathologiques que la situation coloniale a sur les personnages, permet à l'auteur de dénoncer cette réalité historique. Aussi la folie des protagonistes *d'Un barrage contre le Pacifique* est-elle au service d'un *engagement* de la prose durassienne.

Force est de constater que le caractère militant de ce roman est en adéquation avec une tendance de l'époque, qui considère que l'activité du romancier a une

²¹⁵ BCP, p. 22.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 30.

²¹⁸ BCP, pp. 52-53.

²¹⁹ Stéphane Patrice, *Marguerite Duras et l'Histoire*, Paris, PUF, 2003, p. 5.

dimension politique inhérente, comme en témoigne cette citation de l'un des tenants les plus célèbres de cette thèse, à savoir Jean Paul Sartre :

Ainsi le prosateur est un homme qui a choisi un certain mode d'action secondaire qu'on pourrait nommer action par dévoilement. Il est donc légitime de lui poser cette question seconde : quel aspect du monde veux-tu dévoiler, quel changement veux-tu apporter au monde par ce dévoilement ? L'écrivain « engagé » sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. Il a abandonné le rêve impossible de faire une peinture impartiale de la Société et de la condition humaine²²⁰.

Notons que dans cette politisation et historicisation du champ littéraire d'après-guerre, la colonisation est un motif d'engagement important pour les écrivains, en particulier chez quelques intellectuels communistes, dont Marguerite Duras fait partie.

Selon Nathalie Sarraute, l'engagement de la prose dans les années 1950 était tel, que les recherches esthétiques étaient déconsidérées :

Après la libération — et pour des raisons bien compréhensibles — le roman engagé dominait la vie littéraire [...] 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. Il était ridicule, un peu honteux, de se préoccuper de techniques, de formes, de pur langage²²¹.

Cependant, si, comme nous l'avons étudié, la dimension militante *d'Un barrage contre le Pacifique* est indéniable, certaines expérimentations formelles ne sont pas exemptes de l'œuvre. En effet, bien que l'aliénation des personnages soit l'instrument d'une dénonciation sociale, cette pathologie permet également à Marguerite Duras de jouer avec quelques codes narratifs conventionnellement admis. Aussi la folie dans ce roman est-elle également au service d'une esthétique, laquelle, nous le verrons, apparaîtra de façon beaucoup plus marquée dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*.

²²⁰ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1948, p. 28.

²²¹ Simone Benmussa, *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1987, p. 186.

B-2) Les prémices de l'esthétique durassienne dans le roman de 1950

Tout d'abord, le motif de la folie conduit Duras à repenser quelque peu la notion traditionnelle de personnage. Dans la conception classique, tout personnage romanesque présente des marques de distinction qui lui valent son individualité, son « caractère ». Il est vrai que certains protagonistes *d'Un barrage contre le Pacifique* adoptent des attitudes qui leur sont propres. Ainsi, Joseph nous est présenté comme celui qui passe ses nuits à chasser ou à nettoyer ses fusils, pendant que la mère occupe les siennes à faire ses comptes.

De plus, quelques idiolectes fonctionnent comme des critères de reconnaissance du personnage. Par exemple, l'interjection grossière « merde » est essentiellement prise en charge pas Joseph : « Merde, dit Joseph, demain on ira à Ram²²² » ; « Merde, dit Joseph et alors, les autres, on les écrasera sur les routes, partout où on les verra on les écrasera²²³ ». Suzanne, quant à elle, emploie régulièrement la même tournure phrastique : « Les gens qui se croient indispensables, je les emmerde, **comme ils le disent** si bien²²⁴ » ; « Pour les idées fausses, dit Suzanne, vous repasserez, **comme dit** Joseph. Et pour le cinéma j'ai pas envie d'y renoncer **comme vous dites**²²⁵ ». Cependant, force est de constater qu'en raison de leur folie commune, les personnages de ce roman, principaux comme secondaires, ont des attitudes identiques, qui tendent à les déposséder de leur individualité. Ainsi, certains traits symptomatiques qui semblaient propres à la figure maternelle, seront partagés par M. Jo :

J'ai trop attendu, geignit la mère¹⁷.

[...] c'est impossible, geignit M. JO¹⁸.

[La mère] Ce type me dégoûte, me dégoûte et il ne la reverra pas sa bague¹⁹.

[M. Jo] Je ne peux pas, je ne peux pas, répétait-il²⁰.

²²² BCP, p. 30.

²²³ *Ibid.*, p. 164.

²²⁴ *Ibid.*, p. 235.

²²⁵ *Ibid.*, p. 222.

Si les similitudes entre ces deux personnages sont observables à un niveau macro-textuel, certaines correspondances entre les protagonistes durassiens ont lieu dans une même proposition : « Ils étaient tous devenus très paresseux et parfois ils dormaient jusqu'à midi », ou dans un même passage discursif :

- Des petits crabes couleur de boue, dit Suzanne, inventés pour nous...
- Il aurait fallu, dit la mère, du ciment armé... Mais où le trouver ? [...]
- Dans cinq cents ans, dit Joseph, mais nous on a le temps...²²⁶

Cet extrait, dans lequel se joue la pathologie mélancolique, réunit les membres du clan familial dans un comportement langagier similaire, rendu manifeste par ce jeu rimique, présent dans chaque réplique. De plus, l'usage par Marguerite Duras d'un même ponctuant, à savoir les points de suspension, et d'une proposition incise placée au centre de chaque phrase, participe d'un effet d'écho. L'impression qui résulte de ces analogies est celle d'une parole à tel point dépersonnalisée, que les protagonistes pourraient aisément interchanger leurs répliques.

Ainsi, au moyen de cette communauté de la folie, l'auteur dépasse cette règle romanesque classique qu'est l'unicité du protagoniste. Ce dépassement semble atteindre son paroxysme avec le personnage d'Agosti, qui apparaît comme un double de Joseph. En effet, de nombreuses attitudes qui définissaient Joseph dans la première partie du roman, sont reproduites à l'identique par Agosti dans la deuxième partie de l'œuvre. On trouve par exemple dans les propos d'Agosti l'interjection grossière « merde », que nous considérons comme un critère de reconnaissance du personnage de Joseph : « Merde, dit Agosti, c'est vache²²⁷. ». De la même façon, ce qui semblait être un trait distinctif du frère de Suzanne, à savoir le sifflement de l'air de *Ramona*, est finalement partagé par Agosti :

M. Jo prétendait que *Ramona* ne se chantait plus à Paris depuis des années déjà, mais peu leur importait [...] Parfois, lorsque la mère ne gueulait pas trop et qu'ils pouvaient revenir du bain sans trop se presser, Joseph le sifflait²²⁸.

²²⁶ *Ibid*, p. 58.

²²⁷ *BCP*, p. 324.

²²⁸ *Ibid.*, pp 85-86

Il [Agosti] lui sourit et se mit à siffler l'air de *Ramona*. Puis, sans lui dire au revoir il s'en alla tout en sifflant²²⁹.

L'allusion de l'instance narrative aux conquêtes amoureuses de Joseph et d'Agosti, confirme également ce « jeu de miroir » entre ces deux personnages :

Il [Joseph] avait en effet couché avec toutes les femmes blanches de Ram en âge de coucher. Avec toutes les plus belles indigènes de la plaine de Ram à Kam²³⁰.

On disait qu'il [Agosti] avait eu toutes les plus belles indigènes de la plaine et même les autres, celles qui l'étaient moins. Et toutes les blanches de Ram suffisamment jeunes pour cela²³¹.

La répétition de deux syntagmes, à savoir « les plus belles indigènes de la plaine » et « blanches de Ram », ainsi que la construction en chiasme de ces deux extraits, favorisent non seulement un parallèle, mais également une indistinction entre ces deux protagonistes.

Notons enfin que Joseph et Agosti tendent également à se confondre physiquement : « On aurait peut-être pu dire qu'il ressemblait à Joseph²³². » Il est possible que les nombreuses correspondances entre ces protagonistes fous — correspondances qui menacent leur individualité — représentent une conception durassienne, selon laquelle la folie est inhérente à une perte identitaire :

Une perte progressive de l'identité est l'expérience la plus enviable qu'on puisse connaître [...] C'est pour cette raison que la question de la folie me tente tellement dans mes livres²³³.

Ainsi, au moyen de ce procédé qu'est la duplication du personnage, et de marques d'identification communes à plusieurs actants, Marguerite Duras manifeste une dissolution de leur identité propre. Par ailleurs, cette dissolution identitaire intrinsèque à la démence, se manifeste également dans l'usage singulier que fait l'auteur du discours rapporté. En effet, certains propos tenus par les protagonistes et

²²⁹ *Ibid.*, p. 325.

²³⁰ *Ibid.*, p. 71.

²³¹ *Ibid.*, p. 323.

²³² *Ibid.*, p. 322.

²³³ Marguerite Duras à Bettina L. Knapp, "Interview avec Marguerite Duras et Gabriel Cousin", in *The French Review*, vol. XLIV, number 4, March 1971, p. 656.

rapportés par l'instance narrative ne sont pas démarqués typographiquement, en ce sens qu'aucun guillemet ou tiret n'encadre le discours cité :

Des chiens disait-elle, ce sont des chiens²³⁴.

— 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 rougit²³⁵.

Selon Jacqueline Authier, les guillemets sont une reconnaissance de l'identité du locuteur, en ce qu'ils sont une « marque constitutive du sujet²³⁶ » :

Les guillemets manifestent que pour le locuteur il y a un bord, qui pose un extérieur par rapport auquel se constitue pour lui, locuteur, un intérieur, son discours propre, à lui, dans lequel il se reconnaît. La zone où opère le guillemet qui établit cet extérieur et cet intérieur est une zone d'équilibre instable, de tension, de compromis où se jouent l'identité du locuteur et son rapport avec le monde extérieur²³⁷.

A l'inverse, l'absence de démarcation énonciative que l'on observe dans les deux extraits du *Barrage*, menace l'identité de la figure maternelle. Jacqueline Authier explique en effet que cette « parole sans maître²³⁸ » conduit à une dissolution de l'individu : « [...] c'est une parole où le sujet en proie aux mots, possédé par les mots, s'évanouit²³⁹. » Là encore, l'idée durassienne selon laquelle la folie dépossède le sujet de son identité, est représentée stylistiquement par un procédé singulier.

Cependant, force est de constater que ce jeu avec les composantes et techniques narratives traditionnelles — favorisé par le motif de la folie — est considérablement réduit dans cette œuvre, comparé aux deux autres textes de notre corpus. Le caractère militant d'*Un barrage contre le Pacifique* n'est sans doute pas étranger à cet état de fait, en ce sens que selon bon nombre de partisans de l'engagement de la prose des années 1950, notamment Sartre, les recherches

²³⁴ *Ibid.*, p. 56.

²³⁵ *Ibid.*, p. 43.

²³⁶ Jacqueline Authier, "Paroles tenues à distances", in *Matérialités discursives*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, p. 136

²³⁷ *Ibid.*, p. 135.

²³⁸ *Ibid.*, p. 138

²³⁹ *Ibid.*, p. 138.

esthétiques et innovations formelles ont droit de cité dans le roman, mais doivent rester discrètes, l'heure étant aux considérations politiques :

Pareillement la fonction de l'écrivain est de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne s'en puisse dire innocent [...] Tout cela n'empêche point qu'il y ait la manière d'écrire. On n'est pas écrivain pour avoir choisi de dire certaines choses mais pour avoir choisi de les dire d'une certaine façon. Et le style, bien sûr, fait la valeur de la prose. Mais il doit passer inaperçu [...] Dans la prose, le plaisir esthétique n'est pur que s'il vient par-dessus le marché²⁴⁰.

Aussi cette tendance littéraire de l'après Seconde Guerre mondiale explique-t-elle que le motif de la folie dans *Un barrage contre le Pacifique* est moins au service d'une esthétique singulière, que d'une dénonciation politico-historique, au contraire de *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*.

B-3) Folie et libération des formes dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*

Il est manifeste que la colonisation occupe un espace thématique beaucoup moins important dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* que dans le *Barrage*. En effet, comme le souligne Eva Ahlstedt, « le message politique est beaucoup plus prononcé dans *Un barrage contre le Pacifique* que dans les autres ouvrages du cycle. On a pu lire le livre comme une critique sévère du colonialisme français en Indochine et des conditions inhumaines dans lesquelles on faisait vivre les indigènes²⁴¹ ».

La prise de distance avec la réalité historique dans les deux autres œuvres du « cycle du *Barrage* » est telle que Marguerite Duras rompt ce lien entre la démente des protagonistes et la situation politique du pays. Ainsi, la mainmise de la société cadastrale sur la terre que la mère occupe n'est plus à l'origine de sa folie dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. En témoigne notamment cette citation de *L'Amant* : « Je vois que ma mère est clairement folle [...] Elle l'était. De naissance. Dans le sang²⁴². » De même, l'instance narrative ne justifie plus les attitudes excessives des protagonistes par des descriptions de leurs conditions de vie singulières en Indochine.

²⁴⁰ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op cit., pp 30-31.

²⁴¹ Eva Ahlstedt, *Le "cycle du Barrage" dans l'oeuvre de Marguerite Duras*, op cit., p. 28.

²⁴² AT, p. 40.

Le fait que cette tendance à l'engagement dans la littérature de l'après Seconde Guerre mondiale s'estompe considérablement dans les années 1960 n'est sans doute pas étranger à cette différence effective que nous observons entre *Un barrage contre le Pacifique*, publié en 1950, et les deux œuvres du corpus, parues respectivement en 1984 et 1991. Selon Eliane Tonnet-Lacroix, qui mentionne cette remise en question de la politisation de l'activité littéraire, la deuxième moitié du XX^e siècle « peut apparaître comme un repère de changement d'orientation qui est en train de s'opérer dans le monde intellectuel et littéraire. Vers cette date en effet, on voit se dessiner nettement un second moment [...] La politisation du monde intellectuel prend d'autres formes et la littérature se grise de son autonomie jusqu'au vertige de l' "illisible"²⁴³ ».

Cette nouvelle orientation dans le champ littéraire — que Marguerite Duras va suivre — est manifeste, en ce que l'écriture engagée laisse place à une écriture tournée vers l'expérimentation esthétique. Il est aisé d'observer que dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, la pathologie que nous étudions est au service de cette recherche de nouvelles formes, dans la mesure où l'auteur se sert des écarts avec la norme que représente la démente, pour transgresser de nombreux codes littéraires classiques.

Tout d'abord, comme nous l'avons déjà démontré, la folie, dans ces deux œuvres, s'incarne dans des constructions langagières considérées comme déviantes, contrairement à l'œuvre du *Barrage* qui joue peu avec les formes normées de la langue. Chloé Chouen explique que ce phénomène s'est établi dans l'œuvre durassienne de façon progressive, depuis *Moderato Cantabile*, paru en 1958, jusqu'à *L'Amant de la Chine du Nord* :

Loin de toute réglementation mortifère, l'écriture durassienne rejette sur ses bords la langue conventionnelle, s'essayant à chaque texte à creuser davantage son écart d'avec la norme et à en transgresser les règles, afin de subvertir le rapport langue / écriture. Subversion plutôt que simple transgression, car chez Duras les fautes deviennent norme, deviennent le centre de toutes les attentions, de toutes les tensions, les nervures d'une langue nouvelle : celle d'un poète, qui compose, — aux deux

²⁴³ Eliane Tonnet-Lacroix, *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 9.

sens du terme — avec la marge, quitte à entraîner une dérive du sens²⁴⁴.

Par ailleurs, la folie ne permet pas uniquement une émancipation des carcans syntaxiques et grammaticaux dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Nous remarquons par exemple que le dépassement, par le prisme de la folie, de la notion classique de personnage, que l'on a pu relever dans certains passages du *Barrage*, est nettement accentué dans les deux autres œuvres du corpus. En effet, Marguerite Duras multiplie les procédés stylistiques pour signifier la perte de l'identité de l'individu, qu'elle considère comme intrinsèque à la démence. Ainsi, les marques de distinction traditionnelles que présentent certains personnages d'*Un barrage contre le Pacifique* — tels que les tics de langage ou expressions que nous avons mentionnés plus haut — et qui participent de leur identité, disparaissent complètement des deux autres œuvres du « cycle du *Barrage* ». Le recours au discours indirect dans l'ensemble de *L'Amant*, contribue à la suppression de ces marques :

Il lui dit que déjà il sait qu'elle ne l'aimera jamais. Elle le laisse dire. D'abord elle dit qu'elle ne sait pas. Puis elle le laisse dire. Il dit qu'il est seul, atrocement seul avec cet amour qu'il a pour elle. Elle lui dit qu'elle aussi elle est seule²⁴⁵.

Force est de constater qu'en rapportant les propos du personnage, l'instance narrative efface ses potentielles habitudes langagières telles que les jurons, intonations, interjections et agrammaticalités, qui sont autant de signes constitutifs de son « caractère » propre. Aussi le discours indirect conduit-il à une dépersonnalisation du protagoniste. Bien que le discours direct soit rétabli dans *L'Amant de la Chine du Nord*, ce phénomène de dépersonnalisation demeure, puisque les protagonistes se confondent dans bon nombre d'attitudes langagières similaires. Par exemple :

Silence long de lui [le Chinois] qu'elle ne reconnaît plus tout à coup. Il demande : Ils viennent d'où ces gens²⁴⁶.

Elle [l'enfant], elle ne le quitte pas des yeux. Elle demande : tu ne travailles pas²⁴⁷.

²⁴⁴ Chloé Chouen, «Une langue “n’importe comment”», in *Marges et transgressions, op.cit.*, p. 238.

²⁴⁵ *AT*, p. 48.

²⁴⁶ *ACHN*, p. 111.

Hélène dit en pleurant : Tu crois, toi, que moi je supporterai un Chinois. Du moment que tu poses la question, c'est que c'est non²⁴⁸.

Alors que dans ces trois extraits, les propositions prises en charge par les protagonistes sont interrogatives, le ton est quant à lui assertif, comme en témoigne le ponctuant. Ce qui aurait donc pu être un fait de discours singulier réservé à un personnage, est en réalité commun à plusieurs protagonistes. Par ailleurs, l'attribution de nombreux traits physiques identiques à plusieurs personnages dans *L'Amant de la Chine du Nord*, constitue un autre procédé favorisant la perte de leur identité, comme en témoignent les rapports d'analogie que Duras établit entre le Chinois et Paulo :

[...] Quand tu étais petit tu as été malade et tu le sais même pas... [...]

—Je sais un peu ce que tu dis sur moi. Comment tu sais ?

—Par mon petit frère... sur son dos on voit une longue trace pareille à la tienne... un peu courbée... c'est dans le dessin de la colonne vertébrale, sous la peau²⁴⁹.

— Son corps, comment il est beau ?

— Comme celui de Paulo dans quelques années. C'est ce que croit l'enfant²⁵⁰.

De la même façon, les personnages de l'enfant et du Chinois ont tous deux le corps maigre, la finesse des poignets et « la peau de la pluie » ; la ressemblance entre Thanh et Paulo, quant à elle, est patente puisque l'« on dirait des frères²⁵¹ ». Si, au moyen de cette « communauté de la folie », Marguerite Duras s'émancipe pleinement de la notion traditionnelle de personnage dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, cette pathologie est également au service d'une technique narrative innovante, dont les prémices, une fois encore, se trouvent déjà dans le roman de 1950.

Nous avons en effet démontré dans une étude précédente que la démente des protagonistes dans *Un barrage contre le Pacifique* a des incidences sur le rythme de la narration, en ce que les actions incessamment répétitives des personnages ralentissent l'intrigue dans la première partie du roman, les péripéties s'enchaînant à

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 76.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 96

²⁴⁹ *Ibid.*, pp 143-144.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 95.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 163.

un rythme soutenu dans la deuxième partie de l'œuvre. Par ailleurs, la lenteur du *tempo narratif* est beaucoup plus marquée dans les deux autres œuvres du corpus, tout particulièrement dans *L'Amant de la Chine du Nord*, en raison de l'état mélancolique des personnages sur lequel Marguerite Duras met l'accent, lequel, rappelons-le, se manifeste par l'apathie du sujet. Plus qu'apathiques, les personnages durassiens de *L'Amant de la Chine du Nord* sont des êtres statiques, notamment la mère: « L'enfant a enlacé la mère. La mère ne pleure pas : une morte [...] La mère, toujours sans pleurs aucun. Morte de vivre²⁵². » ; « C'est la mère qui baisse les yeux. Et se tait. Tuée, on dirait²⁵³. »

Force est de constater que contrairement à *Un barrage contre le Pacifique*, dans lequel l'agitation continuelle de la figure maternelle — trait symptomatique de sa démence — favorise la présence de rebondissements, le statisme de la mère et de bon nombre de personnages dans *L'Amant de la Chine du Nord*, conduit à une minoration importante des péripéties, l'intrigue se réduisant aux rencontres et discussions quotidiennes entre les personnages de l'enfant et du Chinois. En ce qui concerne *L'Amant*, le trajet mémoriel chaotique de l'auteur, symbolisé par les fragments textuels, donne lieu à une *histoire éclatée*, en ce qu'elle n'est pas organisée par des événements chronologiquement liés. Aussi l'écriture fragmentaire de cette œuvre — qui conduit à une délinéarisation du récit —, empêche-t-elle la constitution d'une intrigue. Nous remarquons donc qu'une fois encore, Marguerite Duras prend le contre-pied de la narration traditionnelle dans ces deux œuvres que sont *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, dont les propriétés sont notamment mentionnées par Alain Robbe-Grillet : « Un trou dans le récit, un épisode mal amené, une rupture d'intérêt, un piétinement, seront les défauts majeurs du livre ; la vivacité et la rondeur ses plus hautes qualités²⁵⁴. »

Il est manifeste que les nombreuses libertés stylistiques que s'octroie Marguerite Duras par le prisme de la folie dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, présentent d'importantes similitudes avec celles théorisées par les « nouveaux romanciers », bien que Duras ait toujours refusé que l'on associe son œuvre à ce

²⁵² *ACHN*, p. 27.

²⁵³ *Ibid.*, p. 30.

²⁵⁴ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Editions de Minuit, 1961, p. 29.

courant. A l'origine de deux mouvements littéraires, à savoir le « nouveau roman » et la « nouvelle autobiographie », apparus respectivement dans les années 1960 et 1980, ce « groupe » d'écrivains est effectivement connu pour ses tentatives systématiques de dissolution de l'intrigue, et du personnage en tant qu'être unique et irremplaçable, ainsi que ses écarts avec les normes langagières.

Ainsi, la présence de la folie dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, paraît favoriser le rapprochement de l'auteur vis-à-vis de ce renouvellement de l'acte d'écriture que l'on observe dans le champ littéraire à partir des années 1960 : pour signifier l'écart d'avec les normes que représente la folie, ainsi que les conceptions que l'on a de cette pathologie, Marguerite Duras transgresse effectivement les codes narratifs conventionnellement admis.

Conclusion

En définitive, cette étude confirme que le motif de la folie est au cœur du « cycle du *Barrage* ». En effet, nombreux sont les passages où le personnage durassien adopte un comportement particulièrement excessif, que le lecteur associe aisément à une démente. Cependant, force est de reconnaître que dans les trois textes de notre corpus, Marguerite Duras choisit de ne pas exprimer la folie de ses protagonistes en des termes scientifiques exacts. Or, bien que les vocables « hystérie », « manie », et « mélancolie » n'apparaissent jamais littéralement, il est manifeste que certains traits caractéristiques de ces maladies transparaissent stylistiquement. Ainsi, les mouvements propres à ces trois pathologies se communiquent au rythme phrastique. Nous avons également remarqué que certaines formes récurrentes incarnent les symptômes des différentes psychoses dont sont atteints les personnages : derrière les figures répétitives, nous reconnaitrons l'état maniaque, les voix passives et les phrases nominales signent le statisme du sujet mélancolique, et le rire et le pleurer spasmodiques, que Marguerite Duras place bien souvent dans des structures antithétiques équilibrées, sont représentatifs de l'hystérie.

Cependant, s'il est indéniable que certains passages d'*Un barrage contre le Pacifique*, *L'Amant*, et *L'Amant de la Chine du Nord* mettent en scène la démente du personnage, le caractère psychotique de ce dernier paraît, dans d'autres séquences, nettement plus difficile à évaluer. Ainsi, certains propos ou actes des protagonistes peuvent à la fois être perçus comme absurdes — et se rapprochent ainsi d'une conception classique de la folie, selon laquelle cette pathologie a trait à une certaine stupidité — et supérieurement intelligents. Ce doute quant à l'état de folie du personnage est marqué stylistiquement par des constructions paradoxales et oxymoriques, qui posent l'attitude du héros dans une ambivalence. Il semble donc que dans le texte durassien, toute démesure n'est pas nécessairement folie. Nous avons, en outre, observé que les différentes occurrences du terme « folie » employées par l'auteur — tels que les termes « cinglé », « dingo », « fou », ou encore les expressions communes comme « fou rire », « fou de joie », « comme un fou » — dénotent plus une excentricité, une étrangeté, un écart avec la mesure, qu'une véritable aliénation.

De cette double lecture de la folie résultent des personnages insaisissables, c'est-à-dire souvent incompréhensibles. Aussi le lecteur est-il incapable, à la fin des trois œuvres de notre corpus, de déterminer si les héros sont faibles d'esprit ou s'ils sont au contraire dotés d'une intelligence qui nous échappe, s'ils sont des êtres illogiques, ou d'une rationalité qui ne nous est pas accessible, s'ils sont de *simples* dissidents ou de véritables névrosés. L'hermétisme du personnage, induit par cette possible mésinterprétation de la folie, n'est pas une originalité durassienne. Ainsi, la niaiserie apparente du héros de *L'Idiot*, œuvre romanesque écrite par Dostoïevski et publiée en 1869 contraste avec ses fines capacités d'analyse. Notons également que ces juxtapositions de termes antithétiques, ou du moins, paradoxaux, très présentes dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord* pour caractériser les attitudes *anormales* du clan familial, s'apparentent à celles qu'utilise Claude Simon dans *Le Vent* pour signifier le caractère hors-normes de son personnage principal. Aussi le héros Montès ressemble-t-il « « [...] à ces acteurs mal grimés avec quelque chose d'à la fois pitoyable, vaguement inquiétant, et comique.²⁵⁵ ».

Sans doute ces derniers constats peuvent-ils nourrir d'autres sujets de réflexion sur le motif de la folie dans l'œuvre durassienne : si certains procédés utilisés par Duras pour incarner le caractère hors normes de ses protagonistes s'apparentent à ceux employés par d'autres auteurs, une étude approfondie de ces correspondances ne serait pas dénuée d'intérêt, d'autant plus qu'elle permettrait de s'interroger sur les possibles influences de certains écrivains sur l'écriture de la folie durassienne. Pour l'heure, nous avons fait le choix de nous en tenir à une étude comparative de trois œuvres de Marguerite Duras, laquelle a non seulement permis de démontrer qu'il existe des formes stylistiques régulières pour dire la folie, mais également d'autres formes récurrentes pour mettre en doute l'aliénation du personnages, ces dernières invitant ainsi à considérer la difficile ligne de partage entre aliénation et démesure. Par ailleurs, nous avons également observé dans les trois œuvres de notre corpus que l'auteur déplace et réinterroge les frontières de la norme et de la folie. En effet, si nous associons aisément les comportements singuliers du clan familial à une démence, en ce qu'ils transgressent nos codes sociaux et moraux, nous ne pouvons ignorer que les

²⁵⁵ Claude Simon, *Le Vent*, Paris, Les Editions de Minuit, 1957, p. 15.

membres de la famille durassienne ne sont pas les seuls à les adopter. Ainsi, tous les personnages secondaires du « cycle du *Barrage* » sont atteints de ce qui nous apparaissait comme une démesure, si bien que ce que nous pensons être une démence, n'est peut-être qu'un état normal dans cette plaine indochinoise. Afin de poser les personnages dans une norme, Marguerite Duras décrit des traits de caractère certes particuliers, mais communs à l'ensemble des actants, principaux comme secondaires. Stylistiquement, les traits constitutifs des personnages sont incarnés dans des structures identiques. A cela s'ajoute que certains personnages sont placés avec d'autres dans des rapports de simultanéité et des parallélismes de construction, qui participent de la *normalisation* de leurs actions.

Il n'est donc plus à démontrer que le motif de la folie d'une part, et la double lecture de cette pathologie d'autre part, sont représentés par des procédés communs aux trois œuvres. Sans doute le processus de réécriture dans lequel s'inscrivent les trois œuvres de notre corpus justifie que Marguerite Duras conserve certaines structures. Cependant, non seulement, comme l'explique Bernard Alazet, « redire, c'est dire autrement²⁵⁶ », mais plus d'une trentaine d'années s'est écoulée entre la publication d'*Un barrage contre le Pacifique*, et les deux autres œuvres que nous étudions, à savoir *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*. Aussi n'est-il pas surprenant d'observer des différences quant à la représentation stylistique de la folie entre le roman de 1950 et les deux autres textes. Ainsi, Marguerite Duras fait de la folie des membres du clan familial un moteur de dénonciation sociale et politique. En effet, les séquences où se jouent les différentes 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] 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

²⁵⁶ Marguerite Duras 2, *Écritures, Écritures*, textes réunis par Myriem El Maizi, et Brian Stimpson, Caen, Lettres Modernes Minard, 2007, p 63.

le maintien des conquêtes révolutionnaires. C'est, vous le savez, ce que veut la littérature engagée.

En revanche, dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, Marguerite Duras cesse de justifier la folie de ses protagonistes par le contexte politico-historique de l'Indochine colonisée des années 1920-1930. Dans ces œuvres, la folie, paraît constituer un prétexte à différentes transgressions formelles, tels que des concepts narratifs traditionnels, ou des carcans syntaxiques et grammaticaux. Ces différents écarts que s'octroient Marguerite Duras par le prisme de la folie sont en adéquation avec le renouvellement de l'acte d'écriture que l'on observe dans le champ littéraire depuis les années 1960. Aussi les diverses approches dans l'écriture de la folie correspondent aux différents contextes littéraires dans lesquels s'inscrivent les textes. Par ailleurs, s'il est indéniable que les innovations esthétiques que favorise la folie sont plus aisément perceptibles dans *L'Amant* et *L'Amant de la Chine du Nord*, nous remarquons qu'elles apparaissent déjà de façon discrète dans l'œuvre romanesque d'*Un barrage contre le Pacifique*. Aussi les caractéristiques de la démence invitent-elle Marguerite Duras à revisiter la notion de personnage, d'histoire et d'intrigue.

Aussi de cette étude stylistique de la folie résulte l'idée selon laquelle ce n'est pas l'état pathologique proprement dit qui paraît intéresser Marguerite Duras dans la folie, mais son caractère démesuré et les libertés qu'il favorise et qui permettent à Marguerite Duras de s'inscrire en marge des traditions et conceptions littéraires.

Bibliographie

Bibliographie primaire :

1. Œuvres du 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, *L'Eden Cinéma*, Paris, Mercure de France, 1977.
- Duras, Marguerite, *Les Yeux verts*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1980.
- Duras, Marguerite, *La Vie Matérielle*, Paris, P.O.L., 1987.
- Duras, Marguerite, *Ecrire*, Paris, NRF, Gallimard, 1993.
- Duras, Marguerite, *Le Monde extérieur*, Paris, P.O.L., 1993

Bibliographie secondaire :

1. Sur l'œuvre de Marguerite Duras :

▪ *Monographies :*

- Bourgeois, Sylvie, *Marguerite Duras, une écriture de la réparation*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Borgomano, Madeleine, *Marguerite Duras, de la forme au sens*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- Cassirame, Brigitte, *Marguerite Duras : les lieux du ravissement*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Patrice, Stéphane, *Marguerite Duras et l'Histoire*, Paris, PUF, 2003.
- Vaudrey-Luigi, Sandrine, *Une « liberté souvenante ». La langue romanesque de Marguerite Duras*, Paris, Thèse de doctorat de l'Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, novembre 2011.

○ *Monographies consultées :*

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

▪ *Ouvrages collectifs :*

- 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.

- El Maizi, Myriem, Stimpson, Brian, *Marguerite Duras 2. Ecritures Ecritures*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2007.
- Lamy, Suzanne, André, Roy dir., « L'impossible voix », in *Marguerite Duras à Montréal*, Québec, Spirale, 1981.

○ *Ouvrages collectifs consultés :*

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

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

2. Sur le corpus :

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

3. Sur la folie :

- Chemla, Patrick dir., *Expériences de la folie*, Reims, Erès, 2010.
- Danjou, Marie-Noëlle, *Raison et folie*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Dessons, Gérard, *La Manière folle. Essai sur la manie littéraire et artistique*, Paris, Manucius, 2010.
- Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1974.
- Gil, Roger, *Neuropsychologie*, Paris, Masson, 2006.
- Labat-Yapaudjian, Cécile, *Ecriture, deuil et mélancolie. Les derniers textes de Samuel Beckett, Robert Pinget et Claude Simon*, Paris, Classique Garnier, 2010
- Zarifian, Edouard, *Les jardiniers de la folie*, Paris, Odile Jacob, 1999

▪ *Ouvrages consultés sur la folie :*

- Cape, Anouck, *Les frontières du délire : écrivains et fous au temps des avant-gardes*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- Felman, Shoshana, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Editions du Seuil, 1978.
- Kristeva, Julia, *Soleil Noir*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1987.

- Mannoni, Maud, *Le psychiatre, son fou et la psychanalyse*, Paris, Editions du Seuil, 1970.
- Plaza, Monique, *Ecriture et folie*, Paris, PUF, « perspectives critiques », 1986.

4. 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.

5. Sur la répétition :

- Benoit, Eric, *et alii, Ecritures du ressassement*, Presses Universitaires de Bordeaux, « Modernités 15 », 2001
- Frédéric, Madeleine, *La répétition : étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Niemeyer, 1985.
- Longuet, Patrick, *La mémoire dans l'œuvre de Claude Simon, Trames et figures remémoratives*, Thèse de doctorat, Grenoble, Université Stendhal, juin 1992.
- Orace, Stéphanie, *Le chant de l'arabesque. Poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam, New-York-Rodopi, 2005.

6. Sur le dialogue :

- Berthelot, Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 2001.
- Boblet, Marie-Hélène, *Le roman dialogué après 1950. Poétique de l'hybridité*, Paris, Honoré Champion, 2003
- Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales 1*, Paris, Armand Colin, 1990.

7. Ouvrages théoriques :

- Aristote, *Poétique*, Paris, Classiques, Le Livre de Poche, 1990.
- 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.
- 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.
- Paillet, Anne-Marie, Stolz, Claire, *L'hyperbate. Aux frontières de la phrase*, Paris, Paris-Sorbonne, 2011.
- Sarraute, Nathalie, *L'Ere du soupçon : essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956.
- Sartre, Jean- Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, « Folio Essais », 1973.
- Soutet, Olivier, *La polysémie*, Paris, PUPS, 2005.

Mots clés : folie, « cycle du *Barrage* », manie, mélancolique, démesure, norme, style, transgression, genre romanesque, genre autobiographique.

Résumé : 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 folie des personnages marque l'écriture de Marguerite Duras, dans des formes singulières et récurrentes. Cette étude aura à cœur de montrer que cette pathologie qu'est la folie, en ce qu'elle a un caractère hors-normes, permet à l'écrivain de dépasser certains codes traditionnels, à la fois littéraires, grammaticaux, et syntaxiques.